

Правительство Российской Федерации
Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего образования

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Факультет искусств

Направление 072500 «Дизайн»

Магистерская программа «Графический дизайн»

Бу И

Использование принципов микрографики в формировании
визуального образа музея Петрографии СПбГУ

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель:

Член Союза художников России, Член Союза
дизайнеров России, Старший преподаватель кафедры дизайна
Факультета искусств СПбГУ С. В. Витковская

Научный руководитель теоретической части:

Член Союза художников России, Член Международной Ассоциации
Искусствоведов, Кандидат искусствоведения, Доцент кафедры
дизайна, Факультета искусств СПбГУ Е. В. Васильева

Санкт-Петербург

2017

Содержание

Введение.....	4
Глава 1. Графические принципы и формирование визуальной системы XX века.....	21
1.1. Концепции графического дизайна и изобразительного искусства в первой половине 20 века. Основные этапы развития графической системы XX века.....	21
1.2. Система современного искусства и графического дизайна второй половины XX века. Графический дизайн и его художественные концепции.....	35
1.3. Принципы микрографики в графическом дизайне XX в. Современное искусство и принципы дизайна. Микрографика и художественная система XX в. Принципы микрографики в художественных произведениях XX века.....	57
1.4. Современные графические концепции и визуальные системы. Принципы микрографики и аспекты современного графического дизайна.....	68
Глава 2. Принципы графического сопровождения музеев петрографии и музеев естественной истории.....	75
2. 1. Графическое сопровождение и принципы визуального представления музеев петрографии.....	75
2. 2. Графическое сопровождение и принципы визуального представления музеев естественной истории.....	77
2. 3. Визуальные принципы графического сопровождения музеев.....	79
Глава 3. Принципы микрографики и формирование визуального образа музея петрографии СПбГУ. (Система графического проекта и технологические элементы, использованные в проекте).....	95
3.1. Общая характеристика объекта.....	95

3.2. Идея проекта.....	98
3.3. Состав проекта.....	99
3.4. Описание и система проекта.....	99
3.5. Основные этапы работы над проектом.....	101
3.6. Концепция проекта.....	101
3.7. Перспективы практического использования.....	103
Заключение.....	104
Список использованной литературы и интернет-источников.....	110
Приложения.....	129
Список иллюстраций.....	130

Введение

Настоящая работа посвящена исследованию вопросов формирования принципов микрографики в художественном пространстве и дизайне XX века. В данной работе исследуются возможности использования принципов микрографики в графических и дизайн-системах. Микрографика рассматривается как элемент дизайна, востребованный в художественном пространстве XX века и оказавший заметное влияние на становление и развитие форм дизайна XX века. Это исследование микрографических принципов положено в основу настоящего графического проекта. Предложенная графическая система использует визуальные конструкции и элементы петрографии и опирается на важнейшие формы графической системы XX века.

Актуальность данного исследования связана с целым рядом причин. Прежде всего, речь идет об интересе к микрографическим принципам в дизайне – это обстоятельство мы наблюдаем в дизайне XX века на всем протяжении столетия. Ранние формы микрографики обнаруживают устойчивость этих тем на протяжении всего XX века: дробность системных элементов мы обнаруживаем в графике дадаизма, кубизма, экспрессионизма и изобразительного искусства XX столетия¹. В то же время, микрографические элементы представляют собой одну из важных особенностей современного дизайна – их можно обнаружить в графике постмодернизма, визуальной системе «новой волны» и в образцах современного дизайна.

^{1 1} Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016

Микрографика представляется важным маркером современной ситуации в дизайне.

Кроме того, важным направлением представляется развитие музейной графики. Принципы визуального представления, пути их графического решения – важнейшее направление современной графики, крайне востребованное сегодня. Музейная графика – способ представления материала, который может быть и должен быть донесен до широкой публики. Графический дизайн музея – это ясное и актуальное представление коллекции, это поддержка образования, науки и просвещения. Проекты подобного рода имеют важное социальное значение.

Наконец, в серьезной графической поддержке нуждаются музеи камня, природных богатств, географические и геологические музеи. В отличие от художественных музеев, пиктографические и естественнонаучные музеи не уделяли заметного внимания графическому оформлению и графическому сопровождению. Исключения носят единичный характер, и мы можем говорить о том, что геологические и петрографические музеи не обладают сложившейся системой и сложившимися принципами графического представления. Формирование графического облика петрографических музеев в целом и петрографического музея СПбГУ в частности – основное направление данной работы. Оно представляется тем более важным, что в последние годы создание графического облика естественнонаучных музеев остается важным направлением графического и музейного дизайна.

Цель данной работы – сформировать графический облик и характер Музея петрографии СПбГУ. С одной стороны, представляется чрезвычайно важным представить

Петрографический музей СПбГУ как ведущую академическую и научную институцию. То есть сохранить и поддержать ее традиционный научный облик. С другой стороны, важно представить Музей петрографии СПбГУ как музей современный, актуальный и востребованный. Здесь важен не только академический характер музея, но и включенность в пространство современной науки и его открытость интернациональной академической среде. Эта задача отчасти может быть решена средствами графического дизайна.

Предметом исследования данной работы является изучение принципов микрографики и анализ возможностей их применения в дизайне. Теоретические исследования графических принципов положены в основу проекта графического сопровождения Музея петрографии СПбГУ.

Задачи работы:

- Исследование микрографики и ее принципов в графической и художественной системе XX века.
- Изучение графического пространства XX века и идентификация принципов микрографики в художественном пространстве.
- Изучение основных направлений и школ микрографической системы.
- Исследование основных работ с использованием микрографических принципов.
- Анализ художественного наследия мастеров, использовавших микрографические принципы.
- Изучение основных принципов музейной графики.
- Исследование принципов графического оформления петрографических и естественнонаучных музеев.

- Изучение актуальных форм графического сопровождения музейной среды.
- Исследование актуальных принципов визуальной поддержки музейной и академической среды.
- Создание проекта визуального графического сопровождения музея петрографии.

Методика исследования. В ходе подготовки исследовательского и графического проектов были реализованы следующие методологические принципы. Во-первых, были рассмотрены основные теоретические труды по проблемам актуального графического дизайна. Во-вторых, были собраны и исследованы основные графические прототипы как в сфере графического дизайна, так и в системе визуального сопровождения естественнонаучных музеев. Эти теоретические и визуальные компоненты положены в основу данного графического проекта.

Важным качеством данного проекта является его новизна – и как исследовательского проекта, и как визуальной системы. В настоящий момент существует целый ряд работ, посвященных основным проблемам графического дизайна. Это работы В. Аронова², И. Розенсона³, С. Серова⁴, С. Хан-Магомедова⁵, Ш. Филл⁶, С. Хилер⁷ и других авторов. Они посвящены вопросам графического дизайна XX века, в частности рассматривают

² Аронов В. Дизайн в культуре XX века. 1945 — 1990. М.: «Издатель Дмитрий Аронов», 2013. — 408 с

³ Розенсон И. Основы теории дизайна. СПб.: Питер, 2006. – 224 с.

⁴ Серов С. Стил в графическом дизайне 60-80-х гг. М.: ВНИИТЭ, 1991. – 116 с.

⁵ Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. М: Галарт, 1995. – 424 с.

⁶ Филл Ш., Филл П. История дизайна. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. — 512 с.

⁷ Heller S. Design Literacy: Understanding Graphic Design/Steven Heller. New York, Allworth Press, 2004. - 400 p.

фигуративный и шрифтовой плакат и его формы. Тем не менее, принципы микрографики, важные для дизайна XX века (в частности, ее принципы мы часто видим в решении шрифтовых плакатов) пока остаются без внимания исследователей. То же самое можно сказать и об исследованиях искусства XX века. Для XX столетия микрографика и ее принципы являются важным материалом. Тем не менее, большинство исследователей, рассматривая принципы современного искусства в целом, не уделяют достаточного внимания элементам микрографики. В то же время, микрографические принципы мы можем обнаружить в работах У. Морриса, В. Кандинского, М. Дюшана, Р. Дюфи, Д. Поллока и других крупнейших художников XX века. Изучение микрографики в контексте искусства и дизайна XX века позволяет говорить о новизне данного исследования.

В то же время, данная работа использует принципы микрографики как основу визуальной системы. Отдельные попытки обращения к микрографическим принципам мы обнаруживаем в работах В. Вайнгарта⁸, Д. Карсона⁹, П. Шер, С. Загмайстера, Н. Трокслера¹⁰. Во многом, это обозначает данный принцип как важное актуальное направление. В то же время, актуальный принцип микрографики нигде не используется как основной. Одна из задач данной работы – обозначить микрографику как важный принцип современного дизайна и продемонстрировать его как новый и актуальный прием.

Возможность практического применения. Данный проект полностью или частично может быть использован как форма графического сопровождения Музея петрографии СПбГУ.

⁸ Weingart W. Typography: My Way to Typography / Wolfgang Weingart. Baden: Lars Müller Publishers, 2000. – 520 p.

⁹ Thom M., Carson D. Ortlos: Architecture of the Networks. Hatje Cantz Publishers, 2005

¹⁰ Walton R. The Big Book of Graphic Design. New York : HarperCollins Publishers, 2007

Отдельные разработки и принципы могут быть использованы как формообразующие при создании проектов графической поддержки петрографических музеев, геологических музеев и музеев естественной истории. Некоторые элементы могут быть использованы при формировании системного подхода к созданию графического сопровождения естественнонаучных музеев.

Состав работы. Данная работа состоит из двух основных компонентов: теоретическая часть и графический проект. Графический проект включает в себя серию плакатов, цель которых – представление и позиционирование Музея петрографии СПбГУ, а также сопроводительный визуальный материал. Теоретическая часть состоит из текстовой и иллюстративной части. Иллюстративный раздел содержит в себе подборку аналогов – графических прототипов и прототипов в области изобразительного искусства XX века. Текстовая теоретическая часть включает в себя Введение, Заключение и три основные главы. В первой главе рассматриваются принципы взаимодействия микрографики и художественной системы XX века. Вторая глава посвящена анализу музейного пространства, изучению основных петрографических и геологических музеев и принципов их графического представления. Третья глава содержит описание графического проекта визуального сопровождения Музея петрографии СПбГУ. В ней изложены основные принципы данного графического проекта.

Основное содержание работы.

Во введении изложены цели и задачи работы, определены основные направления исследования, определена новизна и актуальность исследования, обозначена возможность и

перспективы ее дальнейшего использования, рассмотрены основные направления и векторы исследования.

В первой главе данного исследования рассматриваются основные принципы сложения и функционирования микрографических систем в контексте искусства и дизайна XX века. В работе последовательно рассматриваются основные художественные течения XX столетия и прослеживаются главные принципы использования микрографических схем. Прежде всего, мы рассматриваем использование микрографических принципов в рамках «Движения искусств и ремесел». Речь идет об использовании микрографических элементов в работах У. Морриса¹¹, У. Берна-Джонса¹² и А. Макмердо. Также рассматриваются работы Ч. Макинтоша, где отчасти были реализованы микрографические принципы.

В системе французской и испанской школы интернационального стиля Модерн рассматриваются графические работы группы «Наби», а также художественный метод А. Гауди. В первом случае речь идет о дробной графической системе, которая нашла свое выражение в работах Ф. Валлотона и П. Боннара. В работах Гауди микрографический метод нашел свое выражение в архитектурных формах, но этот пример принципиально важен как образец использования принципов микрографики.

Особое внимание в рамках первой главы уделено деятельности Венского сецессиона¹³, в частности – творчеству Г. Климта, в работах которого особенно наглядно дали о себе знать

¹¹ Кар Л. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски. М.: АСТ, 2002. – 128 с.

¹² Wildman S. Christian J. Edward Burne-Jones. Victorian Artist – Dreamer. N.Y.: The Metropolitan Museum Of Art, 1998

¹³ Borsi F., Godoli E. Vienna 1900 Architecture and Design. New York: Rizzoli International Publications, 1986

принципы микрографики. Использование принципов микрографики можно обнаружить в живописных полотнах и панно, относящихся к так называемому «золотому периоду» - названному так в силу использования золотого фона в изображениях мастера¹⁴. Работы Климта рассматриваются как один из важнейших и наиболее наглядных примеров использования принципов микрографики в изобразительном искусстве первых десятилетий XX века.

Далее в первой главе рассматривается использование микрографических элементов в работах фовистов, экспрессионистов, кубистов и футуристов. Автор обращает внимание на то, что в контексте всех основных течений модернизма (и, в том числе, раннего модернизма) микрографические принципы стали заметным приемом. Элементы и приемы микрографики можно обнаружить в работах Ж. Брака, Л. Кирхнера, Э. Нольде, В. Кандинского, П. Клее. Принцип микрографики (комбинации мельчайших элементов, деталей, фрагментов) становится важным приемом направлений раннего модернизма. Дробные микрографические принципы, использование мозаичных композиций мы обнаруживаем и в кубистической практике, и в приемах футуристов, и в работах экспрессионистов. Как правило – это воспроизведение и повторение геометрических мозаичных элементов. Дробность изображения становится основной систематической формой кубизма, экспрессионизма и футуризма, наглядно демонстрируя включенность микрографических принципов в художественную систему XX века¹⁵.

¹⁴ Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. – 343 с.

¹⁵ Фостер Х. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2015. - 816 с.

Дадаизм использовал микрографические принципы как способ демонстрации хаотичности и бессистемности. Развивая микрографическую систему, дадаизм использовал не только геометрические и абстрактные формы, но и шрифтовую графику ¹⁶. Слова и буквы стали основой новой микрографической системы. Важным элементом художественного почерка дадаистов является развитие коллажа, создание которого также базировалось на использовании микрографических принципов. Отдельные элементы образовывали сложный рисунок, дав новую перспективу развития системы микрографики. Здесь уместно вспомнить работы таких художников и дизайнеров как М. Дюшан, К. Швиттерс, Х. Хех.

Одним из важнейших художественных течений XX века стал сюрреализм. В его художественной практике также нашли свое отражение микрографические элементы. Эти формы оказали принципиальное воздействие на формирование всей художественной практики XX века. Фактически продолжая линию, заданную дадаизмом, микрографические конструкции сюрреализма были связаны с конструкциями речи и языка. Дело не только в использовании шрифтовой графики – отправная точка сюрреалистической графики – почерк и ручное письмо, мелко написанные буквы, из которых складываются формы и изображения. Подобную систему мы находим, например, в каллиграммах Г. Аполлинера. Микрографика сюрреализма находит свое выражение и в других принципах. Например, сплошной, покрывающий всю поверхность рисунок. Как правило – это комбинация мелких аморфных форм, в построении которых использованы микрографические принципы. Примеры

¹⁶ Сануйе М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999. – 638 с.

подобной графики мы можем найти в работах М. Эрнста и Х. Миро.

Важнейшей формой развития микрографических принципов является абстракционизм. Абстракционизм и его система во многом определили художественные приемы и принципы XX века. Абстракционизм представляет форму микрографики важнейшим художественным приемом XX века, формирует его художественный статус. Абстракционизм, в том числе в рамках микрографической системы, отказывается от фигуративного изображения окружающей действительности, сосредоточив поиск художественной гармонии в системе абстрактных форм. В работе рассматриваются работы Ф. Купки и П. Мондриана, особенно те его работы, где в дополнении к принципу контрастных цветовых сочетаний использованы микрографические приемы. Важнейшим примером использования микрографических принципов является творчество российского художника Павла Филонова. Полотна Филонова состоят из мельчайших мозаичных элементов, которые складываются в масштабные композиции. Работы Филонова – это аналитическое искусство, цель которого – исследовать внутренний мир человека и его психологическое пространство.

Микрографика была важным изобразительным принципом многих художественных течений начала и первой половины XX века. Ее присутствие в работах экспрессионистов, кубистов, дадаистов, сюрреалистов и абстракционистов свидетельствует о важности микрографических принципов в изобразительном искусстве и дизайне первой половины XX столетия. Развитие принципов микрографики было продолжено и в более поздний

период – в рамках изобразительных художественных течений второй половины XX века.

Далее в первой главе рассматривается взаимодействие художественной и микрографической системы во второй половине XX века. В этот период активно развивались и приобрели устойчивый художественный статус многие направления, зародившиеся в первой половине столетия. А, кроме того, приобрели значение художественного метода те микрографические приемы, которые использовались в первой половине XX века. Кроме того, важным фактором формирования новых художественных и микрографических систем стало влияние модернизма, который был признан как центральное и основное течение искусства XX века¹⁷.

Наиболее известной группой художников послевоенного художественного пространства следует признать представителей абстрактного экспрессионизма. Художники этого направления, с одной стороны, выступали за продолжение идей европейского абстракционизма первой половины столетия, а с другой – за развитие спонтанного экспрессивного метода, выраженного в абстрактных хаотических формах. Вместе с развитием абстрактных экспрессионистических методов мы можем говорить и о последовательном развитии микрографических эффектов. С одной стороны, они приобретают новую форму – становятся более хаотическими, произвольными, случайными. А с другой стороны – получают массовое распространение как изобразительный метод – по причине распространения и развития абстрактных изобразительных принципов.

Одним из важнейших примеров этого подхода к развитию микрографических принципов становится творчество Д. Поллока.

¹⁷ Gooding, M. Abstract Art, Tate Publishing, London, 2000

Его полотна состоят из множества мельчайших элементов и, фактически, его работы являются важнейшим примером использования принципов микрографики в художественном пространстве XX века. Еще одним важнейшим примером использования микрографических принципов являются работы М. Тоби, построенные на изучении системы восточной каллиграфии. Важным примером использования микрографики в изобразительном пространстве второй половины XX века являются работы Ж. Дюбюффе.

Принципы микрографики дают о себе знать и в пространстве дизайна второй половины XX столетия. Элементы микрографической системы можно обнаружить в работах мастеров нью-йоркской школы дизайна. В частности, в работах А. Бродовича, П. Рэнда, Г. Любалина и других мастеров¹⁸.

Важнейшим образцом использования микрографической системы можно считать японскую школу плаката. Здесь дробная система изображения была соединена с традиционным принципом иероглифики и, фактически, сложилась в единую систему, где изображение и текст образовывали единую микрографическую среду. Микрографические элементы, связанные с распределением изображения и текста, можно увидеть практически во всех работах японской школы. Наиболее важными именами, в данном случае являются Р. Ямасиро, Ю. Камекура, К. Нагаи, И. Танака, К. Сато и другие.

Далее в работе рассматривается взаимодействие системы микрографики и форм поп-арта. Данное художественное течение часто исходило из преимущества крупных форм – это обстоятельство хорошо известно на примере работ Э. Уорхола.

¹⁸ Meggs P. B. A History of Graphic Design / Philip B. Meggs. 3rd ed. - New York : John Wiley & Sons, Inc., 1998. - 592 pp.

Тем не менее, микрографические принципы возникают и здесь – в частности, в формировании фона изображения. Примером тому служат работы Р. Лихтенштейна. Показательным примером использования микрографики в рамках поп-арта также являются работы Д. Джонса и Р. Раушенберга.

В современном искусстве и дизайне использование принципов микрографики можно соотнести с художественной программой постмодернизма и с интернациональной графикой «Новой волны». На рубеже XX и XXI веков микрографические принципы принимают активное участие в формировании актуального дизайна и современного художественного пространства. Постмодернизм возник как своеобразная противоположность модернизму. Тем не менее, в его системе активно используются принципы микрографики – возникают и приобретают художественный статус небольшие фрагменты и детали, из которых, фактически, формируется изображение.

Микрографические принципы также активно использовались в системе графики «Новой волны», где нарушение привычного графического и композиционного порядка, тем не менее, предполагало использование drobных элементов. Микрографические элементы как принцип построения графического пространства использованы в работах В. Вайнгарта, Н. Трокслера, Э. Грейман, Д. Карсона¹⁹ и других мастеров. Следует отметить, что микрографические принципы имели важное значение в художественной системе XX века в целом и второй половины XX века в частности. Микрографика оказала важное воздействие на развитие художественного пространства в целом, тем самым став важной художественной формой. Принципиальное значение микрографики как

¹⁹ Thom M., Carson D. Ortlos: Architecture of the Networks. Hatje Cantz Publishers, 2005

художественного инструмента позволяет рассматривать ее в качестве основы графических проектов.

Вторая глава данной работы посвящена исследованию музейного пространства. В ней собраны и проанализированы крупнейшие музеи петрографии, геологические музеи и музеи естественной истории. Задача данной части – проследить статистику и формы существования петрографических музеев, а также обнаружить основные векторы и проблемы, связанные с формированием графической системы этих музеев. В целом, по итогам проведенного исследования можно сказать следующее: доминирующее положение в системе занимают музеи естественной истории, им заметно уступают геологические музеи, в то время как музеев петрографии совсем немного. Обращаясь к созданию графического сопровождения музея петрографии СПбГУ, мы вынуждены признать, что подобных музеев существует совсем немного и что данный музей, несомненно, носит уникальный характер.

Другой важный вывод, сделанный по итогам данной главы – крайне слабо развитая графическая система, используемая при сопровождении данных музеев. Как правило, у них нет (или находится в примитивном состоянии) фирменного стиля и не существует графической системы, которая позиционировала бы музей как цельный организм. Редкое исключение представляют собой музеи естественной истории, как правило, ориентированные на работу с массовым посетителем. Нехватка графического сопровождения петрографических музеев является дополнительным обоснованием для данной работы и свидетельствует об актуальности данной темы.

В третьей главе представлен проект графического сопровождения музея петрографии СПбГУ. В ней

сформулированы цели и задачи данного проекта, а также принципы его выполнения, обоснование графической системы и принципов. Третья глава содержит описание проекта и графическую часть.

В Заключении представлены выводы проведенного исследования. Здесь содержатся итоги аналитической части и представлены общие итоги практического применения проведенного исследования. В целом, подводя своеобразный итог работе, можно сделать два основных вывода. Первое: микрографика является важной частью художественного пространства XX века. Она сформировалась под влиянием важнейших художественных течений XX века и отражает их принципы. Второе: музеи петрографии, геологии и естественной истории демонстрируют недостаточно проработанную графическую сопроводительную систему. Это, с нашей точки зрения, является дополнительным основанием для проведенного исследования и определяет возможность практического применения данного проекта.

Глава 1. Графические принципы и формирование визуальной системы XX века.

1. 1 Концепции графического дизайна и изобразительного искусства в первые десятилетия XX века: микрографика в системе Движения Искусств и Ремесел и в рамках стиля Модерн.

Принципы микрографики дали о себе знать в дизайне XX столетия, в том числе – в его первой половине. Они заметны в работах художников разных художественных направлений. Цель данной главы – проследить развитие микрографических принципов в художественных течениях первой половины XX века и рассмотреть основные формы их использования в искусстве и графическом дизайне первых десятилетий XX века. Принципы микрографики были использованы в художественных направлениях первой половины XX века и во многом определили облик и направленность современных художественных течений.

Визуальные принципы микрографики, их преобразование и развитие можно проследить на протяжении всей первой половины XX столетия. Они заметны в художественных произведениях (живопись и графический дизайн) и использованы в разных художественных течениях – в частности, в рамках Движения Искусств и Ремесел в Англии, а затем и в системе интернационального стиля Модерн.

Движение Искусств и Ремесел – английское художественное течение, которое возникло в конце XIX века. Оно было основано на принципах сближения искусства и ремесла и много внимания уделяло ручному, художественному

подходу к изготовлению предметов декоративно-прикладного искусства. Формирование Движения Искусств и Ремесел принято связывать с творчеством художников-прерафаэлитов. Такие мастера как Уильям Моррис (1834-1896) использовали принципы, заложенные Данте Габриэлем Россетти (1828-1882) и Эдвардом Берном-Джонсом (1833-1898). Многие идеи движения прерафаэлитов были продолжены в рамках Движения Искусств и Ремесел и составили основу стиля Модерн и графического дизайна XX столетия в целом.

Новый стиль зародился в Англии, поддерживая идею обращения к средневековой культуре – к искусству раннего Возрождения. Само название «прерафаэлиты» подразумевало обращение к искусству «до Рафаэля». Художественное движение прерафаэлитов было связано с философией и эстетикой Джона Рёскина, оно исходило из интереса к искусству Проторенессанса и Средних веков. Движение Искусств и Ремесел, содержательно связанное с братством прерафаэлитов, разделяло этот интерес, перенеся теорию и практику прерафаэлитов в сферу декоративно-прикладного искусства. Уильям Моррис создавал предметы декоративно-прикладного искусства, где были использованы эти новые графические и орнаментальные принципы.

Представители Движения Искусств и Ремесел основывали мастерские для производства предметов быта, таких как мебель, ткани, шпалеры и обои. Они использовали в своем творчестве подходы и традиции средневековых мастеров, часто обращались к орнаментальным, повторяющимся визуальным мотивам. Многочисленные примеры обоев, созданные в этих мастерских

на основе рисунков Уильяма Морриса²⁰ и его последователей, использовали, в том числе, и микрографические принципы. В них обнаруживаются похожие визуальные приемы – повторяемость, мозаичность и дробность изображения; использование множества разрозненных, небольших по размеру элементов, использованных в создании сложных графических произведений.

Такой подход мы можем наблюдать на примере практически любого из 50 оригинальных рисунков обоев, созданных Уильямом Моррисом – таких как «Акантус», «Артишоки», «Маргаритки», «Фрукты» или «Медвежья Лапа».²¹ Важно, что кроме повторяемости (что предполагает использование орнамента как такового), в обоях Морриса мы замечаем и другой принцип. Из множества мелких по размеру, одинаковых элементов составляются крупноформатные, по сути, живописные произведения. Наиболее характерно данный прием прослеживается в серии растительных орнаментов для ткани, произведенной фирмой Morris and Company, известных как «Растительный узор 4» и «Растительный узор 9».

Сходство с приемами микрографики мы видим также в витражах, которые создавали художники-прерафаэлиты. Эта визуальная близость во многом задана самим технологическим принципом изготовления витража, где большое и сложное художественное произведение создается из множества мелких и дробных элементов. В витражах мы также видим наличие структуры, принцип мозаики, создание чего-то большого и значительного из множества мелких частей. Феномен возникновения цельного визуального художественного образа из

²⁰ Parry L. William Morris Textiles. London: Weidenfeld & Nicolson, 1983

²¹ Кар Л. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски. М.: АСТ, 2002

множества фрагментарных частиц и отдельных элементов, каждый из которых не является самоценным.

Приемы, напоминающие о принципах микрографики, мы можем проследить, например, в витражах, созданных в конце XIX века компанией Уильяма Морриса Morris and Company по эскизам Эдварда Берн-Джонса²² для Собора Святого Филиппа в Бирмингеме (1896-97), родном городе этого художника-«прерафаэлиты», и который позже стал кафедральным собором. Эти произведения, безусловно, фигуративны и изображают библейские сцены и сюжеты, однако в их визуальном решении мы можем выделить элементы микрографического подхода.

В двух из четырех витражей собора в Бирмингеме («Вознесение» и «Страшный суд») отчетливо прослеживаются приемы микрографики. То есть использование множества мелких отдельных элементов (в том числе, схожих между собой) для создания масштабного целого, вырастающего в цельное изображение из множества мелких кусочков стекла. При ближайшем рассмотрении эти отдельные элементы с трудом идентифицируются, напоминая кусочки пазла. Этот прием использован при создании красно-белого по своему оттенку сонма ангелов вокруг фигуры Христа в верхней трети данного витражного изображения. Он весь состоит из повторяющихся дробных фигур. Впрочем, как и для изображения визуально монотонной толпы грешников на земле, ожидающих суда, в нижней части витража.

Возникновение интернационального стиля Модерн связано с художественной деятельностью Уильяма Морриса – идеи,

²² Wildman S., Christian J. Edward Burne-Jones. Victorian Artist – Dreamer. N.Y.: The Metropolitan Museum Of Art, 1998

приемы и формы, разработанные в его мастерской, сформировали основу стиля Модерн. Движение Искусств и Ремесел, основанное Моррисом и его единомышленниками, проложило путь для развития нового стиля в странах Европы и Америки.²³ Модерн (от фр. *moderne* — «современный») или стиль Ар-Нуво, как его часто называют (фр. *art nouveau*, букв. «новое искусство»), или Югендстиль (нем. *Jugendstil* - «молодой стиль») – это художественное направление, распространённое в конце XIX — начале XX века (вплоть до начала Первой мировой войны). Его важными отличительными признаками считаются отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий,

интерес к новым технологиям (в архитектуре и дизайне), а также бурный расцвет прикладного искусства.²⁴

Ар Нуво принято считать «тотальным» и всеобъемлющим художественным стилем: он распространял свое влияние на все сферы художественной жизни²⁵. От архитектуры и графики, от дизайна интерьеров до всех видов декоративно-прикладного искусства: ювелирные изделия, мебель, текстиль, домашняя серебряная утварь и светильники. Согласно взглядам Ар Нуво, искусство должно стать стилем жизни. Идея Модерна заключалась в создании единого произведения искусства, объединившего интерьеры, мебель, украшения, ткани, посуду и элементы интерьера. При этом все это было выполнено в едином стиле. Художники смогли воплотить в жизнь свою идею соединения высокого искусства и утилитарных объектов повседневного быта.

²³ Фар-Беккер, Г. Искусство модерна. Koenemann, 2004

²⁴ Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. Галарт, 2001

²⁵ Pevsner N. Pioneers of Modern Design. Harmondsworth: Penguin Books, 1975

Новое художественное направление выросло из орнаментов Уильяма Морриса и деятельности Движения Искусств и Ремесел. Одним из первых образцов нового стиля принято считать Красный Дом самого Морриса (1859 год), построенный Уильямом Моррисом и Филиппом Уэббом. Для стиля Модерн также очень важным оказалось творчество художников-«прерафаэлитов», таких как Данте Габриэль Россетти и Эдвард Берн-Джонс, а также английских художников-графиков 1880-х годов – Уолтера Крейна, Альфреда Гильберта и особенно Обри Бердслея.

Английский архитектор, художник и график Артур Макмердо (1851-1942) – одна из знаковых фигур стиля Модерн. Учился в Оксфорде, где слушал, в том числе, лекции Джона Рескина (посещал его Школу Рисования). Сопровождал последнего в его знаменитом путешествии по Италии в 1874 году в качестве ассистента и художника-иллюстратора. По возвращении, вдохновленный идеями Рескина и шедеврами итальянского Ренессанса, основал собственную архитектурную практику в Лондоне.

Артур Макмердо принимал активное участие в создании Общества защиты памятников старины в 1877, где познакомился с Уильямом Моррисом. С основателем Движения Искусств и Ремесел у Артура Макмердо обнаружились схожие взгляды на развитие изобразительного искусства и архитектуры. Он также считал синонимами слова «художник» и «мастер». И выступал за «ручной», несерийный подход к созданию произведений искусства, которые являлись бы при этом утилитарными предметами обихода в быту.

В 1882 году Макмердо совместно с художниками Гербертом Хорном и Селвином Имиджем основал

художественную студию-мастерскую «Гильдия Искусств Столетия». Это была одна из наиболее успешных мастерских того времени, она предлагала комплексный подход к созданию интерьеров жилых домов и общественных зданий и всех предметов для их наполнения. А художники, создававшие дизайн вещей, лично принимали участие в процессе их изготовления в качестве мастеров.

В рамках деятельности «Гильдии Искусств» Артур Макмердо не только создавал предметы интерьера, ткани и мебель, но и активно занимался иллюстраторской работой и книжной графикой. В качестве узнаваемого стилистического приема он использовал элегантные, волнистые узоры для книжных и журнальных иллюстраций. Его обложка для книги "Городские церкви Рена" (1883) считается одним из первых примеров нового стиля Модерн в области графики²⁶.

На обложке книги «Городские церкви Рена» мы видим орнаментальное изображение. Оно составлено из стеблей цветов и трав, в которое вплетены средневековые знамена с названием самой книги. Однако эти волнистые и повторяющиеся ритмичные линии узора напоминают нам также и другие изображения. Например, в них можно увидеть схожесть с линиями изобар на географической карте или с волнами на срезе или сколе поверхности камня. Отметим не только визуальное, но и смысловое сходство с приемом микрографики: здесь отдельные повторяющиеся, дробные, монотонные элементы создают цельное изображение.

В графике Артура Макмердо есть четкое отличие от приведенных выше микрографических аналогий из рисунков обоев и тканей Уильяма Морриса. В отличие от произведений

²⁶ Anscombe I., Gere S. Arts and Crafts in Britain and America. New York: Rizzoli, 1975

основателя Движения Искусств и Ремесел, изображение здесь орнаментально по своей стилистике, но орнамента, то есть повторения одинаковых элементов, здесь как такового нет. Обложка «Городских церквей Рена» действительно произведение совсем другого художественного направления – нового стиля Ар Нуво.

Одна из знаковых фигур для стиля Модерн - Чарлз Ренни Макинтош (1868-1928), шотландский архитектор, художник и дизайнер. Он родился и большую часть жизни жил и работал в Глазго. Здесь он реализовал свои главные архитектурные проекты: здание Школы Искусств (1897-1909), Чайные комнаты Уиллоу, офис Глазго Геральд (ныне известный как центр Искусств «Маяк»). Творческий стиль Макинтоша сформировался под влиянием индустриальной революции, идей зарождавшегося модернизма, а также японского искусства, которое было очень популярно в Европе в эти годы²⁷.

Одним из основных отличий характерного почерка Макинтоша стало сочетание четких, геометрических линий и прямых углов с декоративными мотивами с мягкими и плавными изгибами²⁸. В своих дизайнерских и архитектурных проектах Макинтош использовал метод «изнутри наружу». Он заключался в том, что весь комплекс дизайна интерьеров, мебели и декоративных элементов согласовывался между собой и органично дополнял саму архитектуру здания. Работы Чарлза Ренни Макинтоша выставлялись на знаменитой Выставке Сецессиона в Вене в 1900 году и на Всемирной выставке в Турине в 1911, где снискали славу и мировое признание.

²⁷ Pickeral T. Mackintosh. London: Flame Tree Publishing, 2005

²⁸ Crawford A. Charles Rennie Mackintosh. London: Thames & Hudson, 1995

Обратим внимание на акварельную живопись, которой знаменитый архитектор много занимался в последние годы своей жизни. Для нас будет интересна серия работ, созданных Макинтошем (хотя она и выпадает из обозначенных хронологических рамок данной части), во время совместного с женой проживания в городке Порт-Вендрес во Франции, куда супружеская чета переехала из Англии в 1923 году²⁹.

Например, в самой, пожалуй, известной акварели этого периода, *La Rue de Soleil Port-Vendres* (1926)³⁰, изображающей городской пейзаж и отражения домов в волнах реки, мы можем обнаружить аналогии принципа микрографики. Отражения зданий в воде представляют собой повторяющийся рисунок из прямых параллельных линий, отражающий скорее фантастический символический город, нежели реальные дома и строения, которые мы видим на картине.

Эти дробные монотонные элементы, по отдельности представляющие собой просто линии и полосы, занимают основное место в этой работе (две трети ее живописного поля). Но повторяясь и чередуясь, они создают нечто цельное и гораздо большее, чем просто набор параллельных прямых. Возможно, именно они и рисуют нам тот фантастический Город, который виделся Чарльзу Ренни Макинтошу в городских пейзажах Порт-Вендрес на закате его жизни.

Своими графическими и живописными работами известна также и жена архитектора - художник Маргарет Макдональд Макинтош. Она, кстати, была автором дизайна очень многих предметов интерьера и мебели, которую Чарльз Ренни Макинтош

²⁹ Long F., Robertson P. Charles Rennie Mackintosh in France. 1923-27. Glasgow: The National Gallery of Glasgow, 2005

³⁰ В собрании The Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow, Глазго, Шотландия

использовал в большинстве своих проектов. Обращаясь к графическому стилю Маргарет Макдональд Макинтош, супруги великого архитектора, рассмотрим ее собственную работу, которая называется «Опера моря» (дата создания неизвестна).

На ней женские фигуры и лица, изображенные в манере, типичной для Ар Нуво, сами по себе превращаются в причудливый орнамент. Он дополнен настоящей сеткой из прямых и криволинейных линий, изображающих, в том числе, волны моря. Вся эта сложная геометрическая конструкция из параллельных, перпендикулярных, пересекающихся под разными углами и в разных плоскостях полос и линий представляет собой сложную и масштабную композицию, изображающую и символизирующую что-то масштабное, огромное, сложное. Что это? Океан? Природа? Человеческая жизнь? Мы можем лишь предполагать. Но отметим очевидное визуальное сходство этой работы с принципом и приемами микрографики.

Во Франции стиль Ар Нуво сформировался под влиянием нескольких дополнительных источников. Сильное влияние на него оказал теоретик архитектуры, историк и архитектор Эжен Виоле-ле-Дюк (1814-1879). В своей книге 1872 года «Беседы об архитектуре» он писал: «Используйте значения и смыслы, которые дает наше время, не следуйте традициям, которые не имеют ценности сегодня. Только так мы сможем утвердить новую архитектуру. Для каждой функции есть свой материал, для каждого материала – своя форма и орнамент»³¹. Его книга оказала влияние на целое поколение архитекторов, таких как Виктор Хорта, Гектор Гюимар и Антонио Гауди.

³¹ Виолле ле Дюк. Беседы об архитектуре : [В 2-х томах], Москва : Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1937—1938.

Дополнительным толчком к развитию Ар Нуво (и не только во Франции) послужили Всемирные выставки, на которых демонстрировались архитектурные проекты, мебель, предметы интерьера, украшения. Самой известной в этом смысле стала Всемирная выставка 1900 года в Париже. За семь месяцев ее посетило более 50 млн. человек, что стало абсолютным рекордом. Специально к выставке было построено множество масштабных архитектурных сооружений: Лионский вокзал и вокзал Орсе, Большой и Малый дворцы, Мост Александра III. Все эти объекты, в большей или меньшей степени, могут быть отнесены к расцветавшему в этот период стилю Модерн.

Аналогии с принципом микрографики можно найти в работах Феликса Валлотона (1865-1925), известного французского художника-графика и гравера стиля Ар Нуво. Он был близок к художественной группе «Наби», образованной Пьером Боннаром и Морисом Дени. С Ар Нуво этот француз швейцарского происхождения связан не только стилистически. Многие его работы публиковались на страницах журнала «Пан» (издававшимся в Германии писателем Отто Юлиусом Бирбаумом), который оказал значительное влияние на развитие и популярность стиля Модерн в Европе³².

В качестве примера аналогии микрографики можно привести известную гравюру Феликса Валлотона, выполненную им в 1898 году. Это рекламный плакат для выставки «Ар Нуво. Постоянная экспозиция» в Париже, на котором растительные повторяющиеся мотивы, формирующие своеобразный орнамент в стиле Модерн, создают единую композицию, составленную из отдельных одинаковых элементов.

³² Ducrey, M. Félix Vallotton: His Life, His Technique, His Paintings. Lausanne: Edita SA, 1989

Феликс Валлотон известен, прежде всего, как художник-график. Однако аналогии принципа микрографики можно увидеть и в его живописных произведениях. Это более поздние работы Феликса Валлотона, посвященные Первой мировой войне: «Верден», «Плато Боланте» или «Кладбище де Шалонь-сюр-Марна». Все эти картины были написаны в 1917.

Итоги и ужас войны переданы художником с помощью одинаковых, ритмично повторяющихся элементов. Это чередование прожекторных снопов света в картине «Верден» или серии из обожженных голых деревьев, крестов и кладбищенских решеток в двух других работах. Но еще ничто не предвещало этой мировой трагедии в оптимистичной по настроению картине Феликса Валлотона «Прилив» (1913). Здесь изгибы и волнистые линии берега, песчаного пляжа и мелководья (весьма характерные для стиля Модерн) напоминают нам взгляд на пейзаж с высоты птичьего полета или, наоборот, микрографическое изображение среза камня.

Знаменитый французский художник эпохи Модерна Пьер Боннар (1867-1947), был одной из основных фигур в художественной группе художников-постимпрессионистов «Наби», к которой также был близок и Феликс Валлотон. Живописные полотна Пьера Боннара поражают всех исследователей яркими красками и богатой палитрой³³. При этом художник редко писал с натуры, предпочитая делать зарисовки или фото и работая над своими полотнами уже в студии.

Одну из своих поздних картин «Обнаженная дама с собачкой» (1941-46) Пьер Боннар писал в течении пяти лет и закончил за год до своей смерти. Эта работа стоит последней в

³³ Hyman T. Bonnard. London: Thames & Hudson, 1998

ряду многочисленных «ню» Боннара как бы закрывая эту тему, важную для его творчества. На полотне изображена постоянная модель Пьера Боннара, которую он много раз писал на протяжении жизни, – это его супруга Марта, умершая через год после начала работы над этим живописным полотном.

Обратим, однако, внимание не на фигуру женщины в ванне, а на изображение интерьера в помещении ванной комнаты. Саму ванну окружают стены, пол, шторы, коврик, на которой лежит собачка, – все эти многочисленные разноцветные поверхности сформированы отдельными яркими геометрическими элементами, составляющие причудливый геометрический узор. В этом визуальном приеме, который использовал Пьер Боннар в одной из своих последних живописных работ, можно отметить аналогии с принципом и приемами микрографических изображений.

Одним из важных центров стиля Ар Нуво стала Австро-Венгерская Империя и ее столица Вена. Местный вариант стиля Модерн получил наименование Венского Сецессиона по названию художественного и выставочного объединения, куда вошло множество художников. Венский сецессион был образован в апреле 1897 года. Его учредили художники и архитекторы, ставшие культовыми фигурами для стиля Ар Нуво в мировом масштабе: Густав Климт (ставший Президентом Сецессиона), Коломан Мозер, Джозеф Хоффман, Джозеф Ольбрих, Макс Куртцвель и Отто Вагнер.

В год основания Венского Сецессиона на предоставленном городом земельном участке Джозефом Марией Ольбрихом был построен выставочный зал и штаб-квартира нового художественного движения – так называемый «Зал Сецессиона». Был также основан журнал под названием *Ver Sacrum* («Весна

священная» в переводе с латыни) для популяризации идей венского Модерна. Архитекторы нового стиля возвели довольно много зданий как в Вене, так и в других городах империи³⁴. Одним из самых известных архитектурных произведений Венского Сецессиона, его своеобразной визитной карточкой, стал Дворец Стокле, построенный для банкира по фамилии Стокле в Брюсселе Джозефом Хоффманом в 1905-1911 годах³⁵.

Первая выставка в Зале Сецессиона прошла уже в 1898 году. На выставках Сецессиона демонстрировались не только произведения представителей Венского Модерна, но и произведения художников, архитекторов, мастеров декоративно-прикладного искусства из других стран Европы. Так, считается, что именно благодаря выставочной политике Сецессиона публика Вены познакомилась с творчеством французского импрессионизма³⁶. А восьмая по счету выставка 1900 была целиком посвящена декоративному искусству: на ней были показаны проекты Чарльза Ренни Макинтоша, Чарльза Роберта Эшби, Анри Ван дер Вельде.

Особую известность получила XIV по счету выставка Сецессиона 1902 года, посвященная творчеству Людвигу Ван Бетховена. Она была организована Йозефом Хоффманом, в центре зала была выставлена скульптура великого композитора (автор Макс Клингер), которую со всех сторон окружал масштабный «Бетховенский фриз» работы Густава Климта. Гигантское живописное произведение занимало три стены, общая протяженность фриза – более 34 метров. Считается, что в

³⁴ Topp, L. Architecture and truth in fin-de-siecle vienna. Cambridge, UK Cambridge UP, 2004

³⁵ Borsi F., Godoli E. Vienna 1900 Architecture and Design. New York: Rizzoli International Publications, 1986

³⁶ Arnanson, H. History of Modern Art. New Jersey: Prentice Hall, 1986

этой фреске Густав Климт воплотил свои впечатления от Девятой симфонии Людвига Ван Бетховена.

В некоторых фрагментах «Бетховенского фриза» можно обнаружить элементы, где находятся приемы микрографики. Например, во фрагменте из части «Враждебные силы» рисунок одинаковых одежд повторяющихся женских фигур хора переходит в схожий растительный орнамент травы и фона. Хаотичное монотонное изображение из одинаковых элементов составляет крупную художественную композицию.

Принципы микрографики можно выделить и в знаменитых живописных полотнах Густава Климта, относящихся к так называемому «Золотому периоду» мастера. Этот этап был так назван из-за преобладания золотого цвета и использования позолоты при написании картин. Считается, что «Золотой период» Густава Климта был вдохновлен итальянскими фресками и мозаиками Равенны и Венеции, которые он увидел во время своего путешествия по Италии³⁷. Самые известные работы этого периода - «Портрет Адели Блох-Бауэр I» (1907) и «Поцелуй» (1908). В обоих произведениях мы видим целые плоскости, представляющие собой фоны и одежды персонажей, и сформированные повтором однообразных повторяющихся орнаментальных элементов. Только благодаря наличию человеческих фигур (точнее, лишь частей фигур) на этих картинах мы можем считать их фигуративной живописью. Мысленно же убрав части этих фигур с полотен, мы получим живопись, близкую абстрактной живописи второй половины двадцатого столетия. Или произведениям, выполненным в технике микрографики.

³⁷ *Fliedl G. Gustav Klimt 1862–1918 The World in Female Form, Köln : Taschen GmbH, 1994*

В качестве ярких примеров применения микрографики приведем более поздние картины Густава Климта «Парк» (1909-1910) и «Яблоня» (1912). Здесь мы видим уже почти абстрактное изображение, пока еще превращающееся волею художника в кроны деревьев. Стил Модерн, главенствовавший в Европе начиная с 1890-х годов, теряет свою силу и влияние перед началом Первой мировой войны.

Хронологически в данный период попадают яркие графические работы Адольфа Вельфли, которые нельзя отнести к какому-либо современному им художественному течению. Аналогии принципа микрографики можно обнаружить в обширном наследии Адольфа Вельфли (1864-1930), одного из самых ярких представителей искусства Ар брют³⁸. Сам термин «Ар брют» (грубое, или необработанное искусство) ввел в оборот известный французский художник Жан Дюбюффе (1901-1985), который собрал большую коллекцию работ этого направления. Работы в стиле Ар брют – это живопись, графика, скульптура, созданная художниками-непрофессионалами, которые являются маргиналами с общепринятой точки зрения (душевнобольные, заключенные, инвалиды, чудаки и пр.).

Адольф Вельфли с 1895 года и до конца своей жизни жил в психиатрической клинике Вальдау. Здесь в возрасте 35 лет он начал рисовать и оставил огромное наследие из десятков тысяч рисунков и коллажей. Уже после смерти Адольфа Вельфли его рисунки были в 1948 году включены Жаном Дюбюффе в Парижскую экспозицию работ в стиле Ар брют. В 1972 году работы Адольфа Вельфли экспонировались на Кассельской выставке «Документа», с 1975 года его рисунки и коллажи были

³⁸ Morgenthaler W. Madness & art the life and works of Adolf Wölfli. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992

включены в экспозицию Бернского художественного музея, проводились персональные выставки художника.

1.2. Художественные концепции и графические системы 1910-х – 1930-х г.г. Принципы микрографики и аспекты становления модернизма.

В художественной практике XX века принципы микрографики дали о себе знать в системе модернизма. Дробность изображения, сплошная композиция, деление на отдельные фрагменты было тем набором изобразительных принципов, которые использовал художественный язык XX века. Фактически, приемы микрографики формируют основные аспекты художественной системы XX века – или принимают участие в процессе их образования. Модернизм, сформировавшийся в начале XX столетия, активно применяет микрографические принципы, используя их в создании концепции нового искусства.

Признаки и элементы микрографической системы можно обнаружить практически в каждом художественном течении первой половины столетия. Цель данного раздела – проанализировать основные идеи и последовательность развития микрографики в подходе модернизма; рассмотреть, каким образом микрографическая схема была использована в художественной программе XX века и обозначить влияние микрографического принципа на основные художественные идеи XX века. Наша задача – проследить, каким образом принципы микрографики проявили себя в художественной практике и каким образом позволили трансформировать систему изобразительного пространства XX века.

Взаимодействие микрографики и искусства модернизма играет особую роль: именно модернизм сформулировал основные художественные идеи XX столетия и заложил основу актуальных концептов графического дизайна. Изучение системы модернизма – важно, в том числе, и потому, что именно он сформировал творческое пространство XX века, определил основной вектор развития искусства, графики и дизайна. Использование модернистскими течениями принципов микрографики – один из показателей важности этого приема как художественного элемента, его актуальности как в художественном пространстве XX века, так и в графическом дизайне сегодняшнего дня.

Микрографические принципы дали о себе знать в искусстве XX века, начиная с фовизма. Мы прекрасно понимаем, что микрографическая система не была для фовизма формообразующим принципом, тем не менее, многие аспекты этого художественного течения использовали систему микрографики на уровне принципа, сделав их важными и узнаваемыми элементами графической программы XX века.

Художественное направление, определенное как фовизм, сформировалось в 1905 – 1906 годах. Первые работы фовистов были выставлены на осеннем салоне 1906 года. Термин был предложен известным французским критиком Луи Воселем. Само слово «фовизм» происходит от французского «les fauves» - «дикие». Таким образом Луи Восель пытался определить ту энергию и страсть, которые заключались в этих работах³⁹. Выразительность красок, стихийность, стремление к

³⁹ Louis Vauxcelles, Le Salon d'Automne, Gil Blas, 17 October 1905. Screen 5 and 6. Gallica, Bibliothèque nationale de France.

эмоциональному выражению стали основными принципами фовизма⁴⁰.

В то же время, эти элементы можно рассматривать как часть программы микрографики: дробность, фрагментарность, стремление формировать картину яркими пятнами цвета, попытка видеть изображаемое подвижной дробной системой – все эти компоненты, принципиально важные для фовизма, можно рассматривать как основу художественной системы микрографики. Исчезновение или ослабление линейной перспективы, светотени, обобщение пространства и рисунка в целом сформировали основу для развития микрографики, заложили принципы, которые затем будут использованы и в микрографической среде.

Не будем забывать и о том, что микрографическая система стала одним из источников фовизма. В первые годы XX века и Анри Матисс, и Жорж Брак использовали систему пуантилизма. Это хорошо заметно в таких работах, как «Роскошь, покой и наслаждение» Матисса (1904, Музей д'Орсе, Париж), «Оливковые деревья рядом с л'Эстаком» Брака (1906, Музей современного искусства, Париж) или «Сохнущие паруса» Дерена (1905, Музей изобразительных искусств им. Пушкина, Москва). Дробность изображения стала одним из принципов фовизма.

Этот прием можно найти в таких работах как «Открытое окно» Матисса (1905, Национальная галерея, Вашингтон), «Мост Чаринг Кросс» Дерена (1906, Национальная галерея, Лондон) и «Река Сена» Вламinka (1906, Музей Метрополитан, Нью-Йорк). Изображение распадается на мелкие фрагменты, красочные акценты, точки – из этих элементов выстраивается целое. В

⁴⁰ Бродская Н. Фовисты. Из истории французской живописи XX века. СПб.: Аврора, Паркстоун, 1996.

данном случае, с одной стороны, использован прием дробного фрагментарного изображения – та же схема, которую мы обнаружим в микрографической системе. С другой – эта система фрагментов складывается в единое целое, функционирует как единый организм и формирует единую схему. Принцип соединения этих фрагментов – эмоциональная динамика, которая обнаруживает свои параллели и в рамках течения экспрессионистов – течения, которое принято рассматривать смысловым аналогом французского фовизма.

Так же как фовизм, экспрессионизм использует элементы микрографики. Последняя не является определяющей для понимания фундаментальных принципов экспрессионизма. Тем не менее, микрографический принцип был поддержан не только теоретической системой экспрессионизма, но и его изобразительной практикой. Возникнув в первые годы XX века, экспрессионизм использует сплошную композицию, дробный принцип изображения, комбинацию мелких цветовых и фигуративных составляющих – элементы, которые являются прямыми и косвенными характеристиками микрографики.

Экспрессионизм сформировался в первые годы XX века в рамках двух основных художественных движений – «Мост» и «Синий всадник»⁴¹. Как изобразительное течение экспрессионизм стремился к отображению эмоционального состояния⁴². Художники этого направления стремились обнаружить и использовали новые возможности линии и цвета. Дробность созданных ими изображений была также связана с

⁴¹ Willett J. Expressionism. New York: World University Library, 1970.

⁴² Русский авангард 1910—1920-х годов и проблема экспрессионизма / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко; Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ. — М.: Наука, 2003.

неприятием систем эстетизма и натурализма⁴³. Таким образом, можно заметить, что идея микрографики стала для экспрессионизма способом поиска нового художественного языка и средств выражения.

Считается, что термин «экспрессионизм» был впервые использован чешским художественным критиком Антонином Матейчиком в противоположность термину «импрессионизм». Это обстоятельство важно для понимания принципов микрографики: в искусстве XX века они использовались не для создания буржуазного вкуса, а как инструмент формирования художественного пространства и художественной системы. Экспрессионизм стремится использовать иррациональное начало искусства и находит свои параллели в философских учениях начала XX века.

В 1905 году складывается группа «Мост», главной идеей которой становится сопротивление поверхностному сходству предметов⁴⁴. Участники группы «Мост» стремятся к выражению эмоции, идеи, разнообразию смыслов. Такие художники как Эрнст Людвиг Кирхнер, Эрих Хеккель и Карл Шмидт-Ротлуф фактически создают идеологию новой живописи. Их главная идея – не стремиться к изображению внешнего мира, который является лишь безжизненной оболочкой⁴⁵, а обратиться к представлению истины. Частью этого представления об истине становится и микрографика, которая используется в типографических и изобразительных элементах.

В качестве примера можно привести, например, текст манифеста группы «Мост», созданный Кирхнером в 1906 году.

⁴³ Donald E. Gordon. Expressionism: Art and Ideas. New Haven: Yale University Press, 1987

⁴⁴ Вольф Н. Экспрессионизм. — М.: АРТ-РОДНИК, 2006.

⁴⁵ Dempsey A. Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art. Thames & Hudson, 2010

Шрифтовой плакат построен по принципу сплошного дробного изображения, где микрографическая система использована на уровне принципа. Сходный прием будет повторен Кирхнером в 1913 году в хронике группы «Мост». Микрографический элемент еще более заметен в работах Эриха Хеккеля – в частности, в живописи около 1908 года, сформировавшейся под косвенным влиянием импрессионизма, пуантилизма и фовизма. Хеккель использует дробную систему как выразительный элемент – например, в своей работе «Белые дома в Дангасте» (1908 г.).

Микрографический принцип достигает своей высшей точки в работах Эмиля Нольде. Особенность художественного почерка Нольде – акцент на красочный штрих, точку, пятно. Его работы представляют собой комбинацию микроскопических красочных элементов, из которых складывается единое изображение. В работах Эмиля Нольде микрографический элемент использован как основа художественной системы, как основное художественное средство⁴⁶. Принцип микрографики – или комбинации мельчайших элементов – становится основным принципом Нольде, его центральным художественным приемом. В таком ключе, например, создана работа «Сад цветов» (1908) – рисунок формируют цветочные точки, акценты, которые складываются в эмоциональную художественную систему – изображение букета цветов. Эта система, построенная на принципах микрографики, продолжила свое развитие в последующие годы и проявила себя в работах других экспрессионистических художников – в частности, мастеров, связанных с движением «Синий всадник».

⁴⁶ Peters O. Emil Nolde // New Worlds: German and Austrian Art, 1890-1940. New Haven and London: Yale University Press, 2001

Группа «Синий всадник» была создана в Мюнхене в 1912 году Василием Кандинским и Францем Марком. Основной идеей «Синего всадника» было освобождение художественной традиции от формализма академической живописи⁴⁷, создание ситуации, когда для искусства будет принципиально важным не соблюдение бездушных принципов стандартного рисунка, а живописная и эмоциональная выразительность. «Синий всадник», как и движение европейского экспрессионизма в целом, определило формирование стратегии европейского модернизма, сформировала художественную концепцию, которая задало основу творческого процесса XX века.

Для Василия Кандинского живопись важна и как изобразительное, и как духовное пространство⁴⁸. Кандинский отказывается от фигуративной живописи в пользу абстрактного изображения – оно выражает эмоциональное, духовное, содержательное начало искусства. В этой системе фрагментарному дробному изображению отведена центральная роль – живописные работы Кандинского распадаются на фрагменты, из которых складывается единое целое. Микроскопические элементы, напоминающие части мозаики, складываются в единое произведение искусство. Микрографическая система становится важным изобразительным и смысловым элементом.

Дробные фрагментарные изображения характерны и для раннего периода творчества Кандинского, и для его поздних работ, но в разное время эти принципы проявляли себя различным способом⁴⁹. В ранних работах (около 1906 – 1908 годов) микрографический подход проявляет себя в формах

⁴⁷ Vezin A.; Vezin L. Kandinsky and the Blue Rider. Terrail.: 1992.

⁴⁸ Кандинский В. О духовном в искусстве (1912). – М.: Архимед, 1992.

⁴⁹ Düchting H. Wassily Kandinsky 1866–1944: A Revolution in Painting. Taschen, 2000.

пуантилизма – в работах этого времени мы видим приемы постимпрессионизма и фовизма. В работах классического периода («Композиция VII», 1913 год, Третьяковская Галерея, Москва) дробность связана с движением, она становится динамическим элементом: из мелких фрагментов складывается визуально подвижная композиция. Наконец, в поздних работах (1920-е – 1930-е годы) деталь, фрагмент, элемент становится частью конструкции, из него складывается система, которая находится в состоянии оптического равновесия. Такова композиция «Круги» (1926 год), «Композиция X» (1939 года) и другие работы⁵⁰.

Еще более показательными с точки зрения обращения к микрографике стали работы другого участника «Синего всадника» - Пауля Клее. Мелкий рисунок, тонкие элементы, соединенные в абстрактную композицию, стали одной из черт его творчества⁵¹. Клее соединил в своих работах принципы экспрессионизма, кубизма, футуризма и сюрреализма. Его считают одним из создателей абстракционизма XX века и, что примечательно, принципы абстрактного искусства – по крайней мере, в том виде, в котором мы застаем их у Кандинского и Клее, часто используют микрографические элементы или обращаются к ним.

Микрографический принцип замечен в таких работах Клее как «Ночной праздник» (1921, Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк), «Красно-черная архитектура» (1922, Художественная галерея Йельского университета) или «Рисунок в желтых тонах» (1937, Базель). Схема Пауля Клее использует различные приемы: микрографика посредством цветового пятна,

⁵⁰ Dabrowski M. Kandinsky Compositions. New York: Museum of Modern Art, 2002.

⁵¹ Franciscono M. Paul Klee: His Work and Thought. Chicago: University Of Chicago Press, 1991.

микрографика посредством линии. Тем не менее, важно отметить, что фрагментарное и дробное изображение использовано у Клее как принцип, эта схема возникает в разные периоды его творчества. Он обращается к этому приему, рассматривая его одним из художественных элементов⁵². Сходную стратегию – обращение к микрографической системе – мы обнаружим и в других художественных течениях модернизма. В частности, они находят параллели в живописи кубизма и футуризма.

Кубизм как художественное течение зародился во Франции еще в начале XX столетия, однако приобрел влияние уже в 1910-е годы. Кубизм можно считать художественным направлением, значительно повлиявшим на искусство, графический дизайн и массовую культуру прошлого века,⁵³ особенно с точки зрения формирования художественного почерка и программы XX века. Кубизм стремится разбить изображение на геометрические формы – в этом заключается его особенность как художественной системы. Дробность кубизма находит безусловные параллели с приемами микрографики – кубизм стремится разделить изображение на составные элементы, фрагменты, на микроскопические части и формы. Из этой геометрии частей складывается единое изображение.

Родоначальниками кубизма и его представителями принято считать Жоржа Брака (1882-1963) и Пабло Пикассо (1881-1973). Элементы будущего направления можно найти уже в поздних работах Пола Сезанна, например, в его картинах «Гора

⁵² Paul Klee: Catalogue Raisonné. 9 vols. Paul Klee Foundation. Museum of Fine Arts, Berne. New York: Thames & Hudson, 1998–2004.

⁵³ Green C. MoMA collection, Cubism, Introduction, from Grove Art Online, Oxford University Press, 2009

Сент-Виктуар» или «Горы в Провансе»⁵⁴. Ретроспектива Сезанна проходила на осеннем Салоне 1904 года, демонстрировались его последние картины и на салонах 1905-1906 годов. На Пабло Пикассо поздние работы Поля Сезанна оказали серьезное влияние, кроме того, совсем молодой тогда испанский художник состоял с ним в переписке. Начало кубизма принято датировать 1905-1907 годами, а сам термин появился в 1908 году с подачи Анри Матисса и художественного критика Луи Воселя.

С 1907 года Пабло Пикассо (после своих экспериментов с цветом) обращается к исследованию формы, к ее сознательной деформации и деконструкции. Его работа «Авиньонские девицы» (1907) представляет собой один из первых примеров раннего кубизма. В дальнейшем этот принцип был поддержан в работах других художников, например, Хуана Гри, Фернана Леже, Жана Метценже, Альбера Глеза, которые рассматривали предмет, разделяя его на мелкие (иногда микроскопические) геометрические фрагменты⁵⁵.

Сам термин и само название «кубизм» говорит о его дробной системе, об интересе к изображению частей и о стремлении разделить целый предмет на составляющие части. Микрографический принцип кубизма – в его дробности, в его внимании к частям и мелким элементам. По мере развития кубизма дробность изображения становится тоньше. И если в «Авиньонских девицах» Пикассо (1907) мы видим крупные формы, то уже к 1910, в его же «Девушке с мандолиной» (1910, Музей современного искусства, Нью-Йорк) деление становится мельче и легче. Еще более показательна в этом смысле «Девушка на коне» Метценже (1912, Художественная галерея Дании,

⁵⁴ Гомбрих Эрнст. История искусства. М., 1995

⁵⁵ Cooper P. Cubism. London: Phaidon, 1995

Копенгаген) – изображение становится дробным, почти миниатюрным.

Эта мелкая дробность изображения становится частью так называемого «синтетического кубизма» (1913 - 1914), который сменил две его предыдущие стадии: ранний «сезанновский кубизм» (1907 - 1909) и уравновешенный «аналитический кубизм» (1909 - 1912). «Синтетический кубизм» фактически становится комбинацией микроскопических структур, разделенных на мельчайшие элементы. Пример этой трансформации – работы Брака, написанные после 1911 года: «Мужчина с гитарой» (1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк), «Скрипка, Моцарт» (1912, Музей Метрополитен, Нью-Йорк)⁵⁶. Эти работы, с одной стороны, отражают интерес к дробному, микроскопическому изображению, а с другой – формируют его основные принципы, которые будут использованы в других художественных движениях первой половины XX века. Одним из таких течений, использовавших принципы микрографики, является футуризм.

Футуризм как явление возник и приобрел теоретическую основу в 1909 году: основатель и идеолог футуризма Филиппо Томазо Маринетти опубликовал на страницах газеты «Фигаро» манифест итальянского футуризма. Манифест провозглашал главной идеей искусства тему будущего, и как формы проявления этой темы – скорость, движение и неклассические, прежде всего геометрические формы. В этом интересе к геометрии футуризм, несомненно, близок кубизму⁵⁷. Но его идея, связанная с микрографикой, основывается на несколько иных

⁵⁶ Mullins E. The Art of Georges Braque. New York: Harry N. Abrams, 1998

⁵⁷ Бобринская Е. А. Футуризм. — М.: Галарт, 2000.

принципах: перемещение, стремление к будущему, наращивание скоростей. Дробный характер изображения футуристов поддерживал, прежде всего, эти темы. «Мы утверждаем, что величие мира обогатилось новой красотой - красотой скорости», - говорилось в манифесте⁵⁸.

Основными представителями футуризма принято считать Джакомо Балла, Умберто Боччони, Френсиса Пикабиа, Карло Кара и Джино Северини. Принцип фрагмента и идея движения заметны практически во всех работах футуристов⁵⁹. Но наиболее последовательным примером использования микрографических принципов в живописи футуристов можно назвать работы Джино Северини и Умберто Боччони.

Работы Умберто Боччони – это масштабные полотна, состоящие из дробных фрагментов и мелких деталей. Эту тенденцию и интерес к микроскопическим элементам можно обнаружить на всех этапах творчества художника: и в ранних, еще до-футуристических работах, и в работах непосредственно футуристического периода. В ранних работах заметно влияние пуантилизма и импрессионизма.

Например, таковы «Утро» (1909, Коллекция Маццота) и «Три женщины» (1909, Собрание коммерческого банка Италии). Работы классического футуристического периода – «Рассвет над городом» (1910), «Динамизм велосипедиста» (1913) и «Состояние разума» (1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк). В них соединены сразу несколько тем и принципов: тема движения и перемещения, тема будущего, тема современности. Характерно, что Боччони представляет себе «современность» и

⁵⁸ Norbert L. Futurism // Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism. London: Thames & Hudson, 1994

⁵⁹ Berghaus G. Futurism and the technological imagination, Rodopi, 2009.

«будущее» как разделение, раздробление, распадение на части. Эта концепция легла в основу его микрографического рисунка.

Другой представитель итальянского футуризма – Джакомо Балла представлял себе мир как комбинацию отдельных микроскопических частей. Это сочетание отдельных мелких фрагментов заметно, например, в такой работе как «Улица света» (1909). Работы Балла – система мелких деталей, которые Балла стремится расположить в хаотическом порядке, стремясь, тем самым, подчеркнуть хаотический характер окружающего мира, состоящего из мельчайших частиц. Техногенный характер мира и его современность выражали себя через микроскопические элементы, находившиеся в состоянии движения и взаимного обращения.

Футуризм был интернациональным явлением и проявил себя в разных странах – в частности, в России и Англии, где был известен как часть и основа ворцисизма. При этом во всех случаях футуризм и близкие ему течения обнаруживали дробное, фрагментарное изображение, которое может быть соотнесено с принципами микрографики.

В контексте разговора об основных художественных направлениях первой половины XX века необходимо отметить дадаизм как важное авангардистское течение, которое возникло во время Первой мировой войны в Швейцарии. Дадаизм, или дада возник как реакция на ужасы войны и отрицал традиционную логику буржуазного мира, которая, по мнению дадаистов, и привела к этой войне⁶⁰. Вместо этого художники и поэты в своем подходе и в своих произведениях выражали

⁶⁰ Richter, H. Dada: Art and Anti-art. New York and Toronto: Oxford University Press, 1965

нонсенс, отсутствие смысла, иррационализм, бессистемность и разрушение всех существовавших до этого правил и канонов в искусстве.

Самое короткое и бессмысленное название нового художественного течения, во многом, отражало его суть. Как писал в манифесте 1918 года обнаруживший это слово из 4 букв в словаре один из основателей течения поэт Тристан Тцара: «На языке негритянского племени Кру оно означает хвост священной коровы, в некоторых областях Италии так называют мать, это может быть обозначением детской деревянной лошадки, кормилицы, удвоенным утверждением в русском и румынском языках. Это могло быть и воспроизведением бессвязного младенческого лепета. Во всяком случае — нечто совершенно бессмысленное, что отныне и стало самым удачным названием для всего течения⁶¹».

В рамках дадаизма можно обнаружить важную форму представления микрографики. Особенность этой версии — использование уже готовых форм в рамках дадаистского коллажа и использование принципов микрографики в работе с текстом. К первой категории можно условно отнести таких мастеров как Курт Швиттерс и Хана Хех. Ко второй относятся шрифтовые плакаты — в частности — плакаты Тео Ван Дуйсбурга (1883-1931). Сходство принципов дадаизма, шрифтовых плакатов и микрографики, в частности, говорит о близости графики и искусства XX века.

Дадаизм использовал микрографические техники как выражение своей хаотичности и бессистемности. В этом смысле характерны примеры графики дадаистов, например, плакат с

⁶¹ Hugnet G. L'aventure dada. Paris, 1957

объявлением о вечере дадаистов Тео ван Дуйсбурга (1922 год). В нем шрифтовая графика использует множество микрографических элементов, добиваясь хаотического эффекта. Буквы и слова, разбросанные под разными углами и в разных направлениях, образуют поле плаката.

Важным графическим новшеством было внедрение и активное использование техники коллажа, который стал основным изобразительным приемом дадаистов⁶². Считается, что первыми коллаж использовали кубисты Жорж Брак и Пабло Пикассо, но именно дадаисты стали массово применять коллаж как графическую технику. Дадаистский коллаж представляется важным примером микрографической техники – он использовал те же приемы и принципы. На основу наклеивались отдельные элементы, - кусочки и обрывки бумаги, газет, ткани и т.п., образуя сложный графический рисунок.

Одним из наиболее известных мастеров коллажа был Курт Швиттерс (1887-1948), немецкий художник, график, писатель и типограф. Он был близок не только к дадаизму, но и к другим стилям: конструктивизму и сюрреализму. Курт Швиттерс создавал свои коллажи из мусора, подобранного на улице, и считал, что переработанный и утилизированный таким образом мусор превращается в произведение искусства⁶³. Он назвал свои «мусорные» произведения общим термином «мерц», эта знаменитая серия относится к 1918-1919 годам. В период с 1923 по 1932 Швиттерс издавал журнал с одноименным названием «Мерц». В своих коллажах из множества мелких и вроде бы случайных элементов Курт Швиттерс создавал сложные цельные композиции. Его творчество оказало заметное влияние на

⁶² Сануйе М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999

⁶³ Elderfield, J. Kurt Schwitters., London: Thames and Hudson, 1985

графический дизайн и плакатную графику второй половины XX века.

Техника коллажа достигает своего наивысшего подъема в творчестве Ханы Хех (1889-1978). Она считается одним из наиболее важных и влиятельных мастеров фотоколлажа и непревзойденным мастером создания композиции. Считается, что расположение фрагментов в ее работах было наиболее динамичным и точным. Искусство коллажа и особенно работы Ханы Хех – безусловный показатель принадлежности микрографики сфере искусства. Коллаж определяет микрографический принцип как основу художественного творчества и утверждает его художественный статус. Наиболее показательным примером в данном случае является работа Ханы Хех «Вырезанный кухонным ножом ...», выполненная в 1919 году. Здесь микроэлементы демонстрируют сплошную композицию и представляют микрографику как один из важнейших художественных принципов.

Сюрреализм – одно из важнейших художественных течений первой половины XX века, оказавшее сильное влияние на развитие художественной программы всего двадцатого столетия. В нем также можно выделить микрографические приемы и аналогии. Сюрреализм – направление, зародившиеся и получившие бурное развитие в Париже в 1920-е годы, во многом, вобрав в себя и переработав наследие дадаистов. Сюрреализм – очень широкое движение, отразившееся не только в живописи и графике, но и в литературе, поэзии и кино. В отличие от многих других художественных течений, сюрреализм, фактически, не имеет хронологической границы своего завершения,

продолжаясь и развиваясь по всему миру не только в период между мировыми войнами, но и во второй половине XX века⁶⁴.

Сам термин «сюрреалист» принадлежит Гийому Аполлинеру и появился в предисловии к его пьесе, написанной в 1903 году и поставленный на сцене в 1917. Систематическое движение сюрреализма принято связывать с 1924 годом, когда поэт Андре Бретон опубликовал свой «Манифест Сюрреализма»⁶⁵. Прежде всего манифест Андре Бретона был посвящен проблемам языка, он рассматривал вопросы прозы и литературы. Эти направления стали основными темами для всего течения в целом, определив обращение сюрреализма к вопросам языка. Кроме того, опираясь на теорию Зигмунда Фрейда, Андре Бретон связывал сюрреализм с вопросами бессознательного. Интерес к автоматизму в художественном творчестве стал основной темой сюрреализма.

Микрографические принципы сюрреализма также были связаны с вопросами речи, языка и теории бессознательного. Например, в работах Гийома Аполлинера (а его принято рассматривать непосредственным предшественником сюрреалистов) можно обнаружить прямую связь микрографики и ручного письма. Концепция микрографики в рамках сюрреализма была связана с идеей почерка, как одной из мельчайших художественных форм. Примером тому являются произведения из сборника «Каллиграммы» Аполлинера (вышел в 1918 году), где стихи записаны в виде рисунка, составленного из букв поэтического произведения. Микрографика раннего сюрреализма – это система мелкого письма.

⁶⁴ Шеньо-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: НЛО, 2002

⁶⁵ André Breton, Manifestoes of Surrealism, transl. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor, 1971

Другая проблема сюрреализма – бессознательное – также стала важной частью микрографической программы. Сюрреалисты поддерживали и развивали практику автоматического письма – ситуации, когда рисунок или письмо не контролировались или практически не контролировались сознанием⁶⁶. В качестве примера можно привести графику Андре Масона, - тонкие, напоминающие письмо хаотические рисунки, интересные в рамках данной работы как проявление принципа микрографики. К таким работам можно отнести его рисунок 1924 года, который так и называется – «Автоматический рисунок». Важно, что данные рисунки и данный принцип мы можем соотнести не только с микрографикой в целом, но и с петрографией (то есть рисунком структуры камня), где изображение складывается естественным образом, автоматически.

Микрографическая система сюрреализма находит свое выражение и в других принципах. В частности, - мелкий, расположенный сплошным фоном или сплошными элементами рисунок. Такие изображения, как правило, состоят из комбинации миниатюрных элементов, отдельных незначительных форм, которые покрывают всю поверхность картины, избегая классической акцентированной композиции. Этот принцип дает о себе знать и в работах Макса Эрнста, и в живописных полотнах Хуана Миро (1893-1983). Работы Хуана Миро, каталонского художника, плодотворно работавшего на протяжении практически всего XX столетия, – это комбинация мелких аморфных форм, в построении которых использованы микрографические принципы и система.

⁶⁶ Alexandrian, S. Surrealist Art London: Thames & Hudson, 1970

В заключение можно сказать, что сюрреализм представляет собой интересную и своеобразную форму микрографики, с одной стороны, ориентированную на проблему почерка и письма, а, с другой, обращенной к теме бессознательного. Эти приемы получают свое продолжение в художественной системе второй половины XX века, в том числе, в художественных движениях неоэкспрессионизма и абстракционизма.

Абстракционизм, - одно из масштабных художественных направлений, оказавших значительное влияние на изобразительное искусство и графический дизайн всей второй половины XX столетия, и при этом, использовавшее микрографические приемы. Абстракционизм – сложное художественное явление. К абстрактному искусству относятся очень разные художественные направления. Его достаточно сложно локализовать хронологически. Абстракционизм, во многом, определил всю визуальную систему XX века. Возникновение и начальный этап абстракционизма связывают с именами таких художников, как Франтишек Купка (1871-1957), Робер Делонэ (1885-1941), Казимир Малевич (1879-1935), и Пит Мондриан (1872-1944).

Художники-абстракционисты в своих произведениях используют формы, линии, цвета, геометрические фигуры, которые не находят прямого отражения в предметных формах окружающего мира. Абстракционизм отказывается от изображения, приближенного к окружающей действительности, в пользу достижения гармонизации и выражения своих идей путем использования определенных цветовых сочетаний и

геометрических форм⁶⁷. Данный подход можно соотнести с микрографическими приемами и техниками. Абстрактное искусство основывалось и использовало опыт многих предшествующих ему художественных направлений, - таких как экспрессионизм, футуризм или кубизм.

Один из первых художников, работы которого мы в полной мере можем отнести к абстракционизму, - Франтишек Купка, чешский живописец и график, большую часть своей жизни проживший во Франции. Испытав влияние футуризма, пуантилизма и фовизма в 1905-1910-х годах, Франтишек Купка разрабатывал свои собственные теории о взаимодействии движения и цвета, об отношении музыки и живописи. Художественный стиль Купки принято обозначать как орфический кубизм или орфизм⁶⁸.

Живописные эксперименты Франтишека Купки после 1910 года приобретают все более отчетливый абстракционистский характер. Это, например, окружности и дуги, составляющие набор плоскостей, заполненных красным и синим, в работе 1912 года под названием «Аморфа, фигура в двух цветах». На выставке «Независимых» в 1912 году эта работа экспонировалась в зале кубизма, хотя и известно, что Франтишек Купка на тот момент не хотел ассоциировать себя ни с одним из существующих течений и стилей⁶⁹.

На его полотне «Собор» 1913 года мы видим дробную мозаику ромбов, формирующую еще узнаваемые масштабные архитектурные формы. Геометрически правильные, типовые и повторяющиеся элементы микрографики еще не стопроцентно абстракты, здесь пока еще сохраняется визуальная связь с

⁶⁷ Mel Gooding, *Abstract Art*, Tate Publishing, London, 2000

⁶⁸ Fauchereau S. *Kupka*. Rizzoli, 1989

⁶⁹ Rowell M. *František Kupka: A Metaphysics of Abstraction*. NY: Guggenheim Museum, 1975

окружающим нас фигуративным миром. Однако в этой работе подход Купки представляется стилистически близким к классическим абстракциям Пита Мондриана.

Пит Мондриан, нидерландский художник, на родине вместе с Тео ванн Дуйсбургом организовавший художественный журнал и группу под названием «Стиль». Мондриан с 1919 по 1938 году жил и работал во Франции, а затем уехал в Америку. Живопись ранних периодов творчества можно соотнести с традициями постимпрессионизма, фовизма и кубизма.

В зрелый период своего творчества радикально отказался от фигуративной живописи, избрав «денатурализацию», отказ от естественных форм и переход к чистой абстракции⁷⁰. Начиная с 1913 картины Пита Мондриана превратились в абстрактные схемы из четких вертикальных и горизонтальных линий, образующие квадраты и прямоугольники, которые художник закрашивал чистыми основными цветами: красным, синим и желтым. В своем предельном выражении эта схема образовала собой правильную геометрическую решетку или сетку.

Микрографический принцип в творчестве Пита Мондриана мы находим и в его абстракциях («Композиция в цвете А», 1917), однако более очевидное визуальное сходство с микрографикой заметно в его работах более раннего периода. Это, например, кубистское полотно «Серое дерево» 1911 (Городской музей Гааги) или «Деревья в цвету» 1912 года. Говоря о более классических мондриановских абстракциях, будет также уместно отметить микрографические приемы в творчестве его позднего, американского периода. Так, в серии «Буги-вуги» микрографика предстает геометрической феерией множества мелких

⁷⁰ Deicher S. Piet Mondrian, 1872—1944: structures in space. Köln: Benedikt Taschen, 1995

квадратиков фирменных мондриановских цветов: красный, синий и желтый («Буги-вуги Победы», 1944).

Ярким примером микрографики может служить творчество русского художника-авангардиста Павла Филонова (1883-1941). Испытав безусловное влияние мастеров «золотых лет» русского авангарда – Казимира Малевича, Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой – Павел Филонов создал свой уникальный стиль, который базировался на его теории «сделанности»⁷¹. Гигантские полотна Павла Филонова состоят из огромного числа мельчайших мозаичных элементов, складывающихся в масштабные сложные композиции.

Таковы известные работы Павла Филонова «Мировой расцвет» (1916), «Народ» (1930) или «Формула Весны» (1927-1928). Визуально мозаичные дробные элементы Филонова напоминают природные формы – сталактиты, кристаллы или срез поверхности минерала. Однако эти сложные композиции рождались не как подражание природным формам, а как аналитическое искусство, идущее от внутреннего мира человека и замысла автора.

Свой метод художник называл «аналитическим», в нем образ рождался как бы на атомарном уровне. В основе подхода Павла Филонова – тщательная прорисовка и прописывание каждой «микрочастицы» из «первоначал»⁷². Согласно «аналитической» теории живописи Павла Филонова каждая точка на холсте является выражением труда художника и квинтэссенцией подлинного смысла.

⁷¹ Павел Филонов. Каталог. — Л.: ГРМ, 1988

⁷² Филонов П. Н. Пропевень о Проросли Мировой. СПб.: Журавль, 1915

Родившись в Москве, Павел Филонов почти всю свою взрослую жизнь прожил в Петербурге-Ленинграде. Здесь он преподавал свой метод живописи студентам и своим ученикам, которые сложились в МАИ (Мастерская Аналитического Искусства), - творческую мастерскую Павла Филонова, которую он вел с 1925 по 1932 год. Павел Филонов умер от голода и истощения в блокадном Ленинграде, оставшись одним из самых ярких представителей русского художественного авангарда.

В заключении следует отметить, что микрографика была универсальным принципом для многих художественных течений первой половины XX века. Ее элементы можно обнаружить и в изображениях экспрессионистов, и в формах кубистов, и в художественных системах футуристов, дадаистов, сюрреалистов и абстракционистов. Это свидетельствует о важности микрографических принципов в искусстве начала XX века и говорит об их ведущем художественном значении. Развитие принципов микрографики и их использование в искусстве было продолжено в более поздний период – в художественных течениях, возникших во второй половине XX столетия.

1.3. Система современного искусства и графического дизайна второй половины XX века. Изобразительная система и графический дизайн 1950 – 1960-х гг.

Начиная разговор о системе современного искусства и графического дизайна второй половины XX столетия, упомянем несколько общих особенностей этого хронологического периода. Во-первых, художественная система в целом становится более дробной и разветвленной, не всегда творчество того или иного

художника возможно отнести к определенному направлению. Во-вторых, отметим, что во второй половине XX века активно развивались и приобрели устойчивый художественный статус многие направления, зародившиеся в первой половине столетия. Действительно, так или иначе, большинство творческих доктрин послевоенного периода (таких, как абстракционизм, например) своими корнями уходят в 1920-1930 годы.

В-третьих, нельзя не отметить рост и влияние модернизма в процессе возникновения новых направлений в искусстве, дизайне и графике. Одним из объективных обстоятельств искусства середины XX века стала эмиграция художников-модернистов, графиков и дизайнеров в Америку: это произошло незадолго перед началом и непосредственно во время Второй мировой войны. Необходимо учитывать, что во второй половине XX века к традиционным формам и способам выражения добавились новые медиа и технологии – цветное кино, телевидение, революционные способы и технологии печати, компьютерные технологии и Интернет. Появились абсолютно новые визуальные художественные формы: инсталляция, перформанс, видео-арт, цифровое искусство.

К началу 1940-х годов все основные художественные течения предвоенного периода оказались активно представлены в Америке: экспрессионизм, кубизм, сюрреализм и дадаизм. Марсель Дюшан, Фернан Леже, Пит Мондриан, Андре Массон, Макс Эрнст, Андре Бретон – вот далеко не полный список известных художников и основателей целых направлений в искусстве, которые оказались в Нью-Йорке в эти годы. Массовая миграция была связана с приходом нацистов к власти в Европе. Европейцы продолжали активно работать за океаном, оказав

значительное влияние на местных художников и графиков. Одним из наиболее активно развивающихся в США направлений изобразительного искусства оказался абстракционизм.

Самой известной группой американских художников-абстракционистов стали так называемые абстрактные экспрессионисты или Нью-йоркская школа ⁷³. С этим направлением, в первую очередь, связаны такие имена как Джексон Поллок, Роберт Мозервелл и Франц Кляйн. Позднее, в конце 40-х и в 50-е годы в ряды абстрактного экспрессионизма влились и многие другие художники, наиболее известные из которых – Марк Ротко, Аршил Горки и Виллем де Кунинг.

Мастера, относимые к абстрактному экспрессионизму, обычно рисовали на холстах большого размера большими кистями, а также просто капали и выливали краску на холст. Считается, что такой способ живописи первым изобрел в 1947 году Джексон Поллок. Он обычно расстилал свои огромные холсты прямо на полу мастерской, и чаще всего даже не касался их кистью, предпочитая метод разбрызгивания красок. Как писал сам Поллок: «Я продолжаю отходить от обычных инструментов художника, таких, как мольберт, палитра и кисти. Предпочитаю палочки, совки, ножи и льющуюся краску или смесь краски с песком, битым стеклом или чем-то еще» ⁷⁴.

Экспрессивный метод покраски имел сам по себе важное смысловое значение. Художники абстрактного экспрессионизма выступали за спонтанное, подсознательное творчество,

⁷³ Anfam, D. Abstract Expressionism. New York & London: Thames & Hudson, 1990

⁷⁴ Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews. Ed. by P. Karmel. New York, MOMA, 1999

выраженное в хаотических формах⁷⁵. Наилучшей формой выражения этого подхода стала абстракция.

В творчестве художников нью-йоркской школы мы обнаруживаем многочисленные примеры микрографических изображений. Как пример спонтанной микрографики можно рассматривать творчество Джексона Поллока – это, например, его полотно «Галактика» 1947 года, композиция «Номер 8», выполненная в 1949 году или знаменитая «Композиция номер 5» (1948). На них хаос (или система?) из множества мелких элементов – точек и линий, цветовых пятен и капель краски образуют сложнейшую микрографическую абстрактную картину.

Другим примером микрографических изображений представляются произведения Марка Тоби (1890-1976), основателя и лидера так называемой Северо-западной школы абстрактного экспрессионизма. В работах Марка Тоби исследователи отмечали влияние искусства Востока и восточных философских течений, которыми художник увлекался всю свою жизнь, много путешествуя по миру⁷⁶. Он также тщательно изучал китайскую и арабскую каллиграфию.

Каллиграфически тонко выписанные абстракции Марка Тоби демонстрируют микрографический подход и метод. В качестве примера можно привести его работу «Новый День» 1945 года, в которой сложная графика линий и небольших по размеру фигур формирует сложносоставное целое. Или графическое изображение «Гимн» (1954), в котором с филигранной точностью изображено нечто, что может быть и

⁷⁵ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016

⁷⁶ Hachmeister, H. Mark Tobey: Light. Space. Muenster: Hachmeister Verlag 2004

целой вселенной, и отшлифованным срезом камня, увиденным под микроскопом.

Характерный пример использования микрографики мы можем проследить в работах Нормана Льюиса – еще одного художника из Нью-Йорка, творчество которого относят к экспрессивному абстракционизму⁷⁷. Будучи афро-американцем по происхождению и проживая в Гарлеме, Норманн Льюис сначала работал в реалистичной фигуративной манере и уделял в своих работах особое внимание социальным проблемам. После второй мировой войны его творчество становится все более абстрактным. В его картинах «Птицы» и «Собор» 1950 года или «Карнавал» (1957) заметен дробный микрографический подход к созданию изображения.

Ярким примером микрографики в живописи можно также назвать французского абстрактного художника Жана Дюбюффе (1901-1985), работы которого принято относить к жанру арт-брют. Дюбюффе собрал большую коллекцию работ так называемых «аутсайдеров» и был активным популяризатором жанра арт-брют. После 1947 года стал достаточно известен в США, где проходили его многочисленные персональные выставки⁷⁸. Приверженность к достаточно грубой и радикальной форме визуального выражения, использование (кроме красок) необычных для того времени материалов (песок, деготь, битум) сочеталось у Жана Дюбюффе с обращением к темам структурности, дробности и мозаичности, что характерно для микрографического подхода.

Послевоенная Америка и, прежде всего, Нью-Йорк стали мощным центром развития графического плаката и рекламной

⁷⁷ Jennings, C. Norman Lewis. New York: Kenkeleba House, 1989

⁷⁸ Selz P. The Work of Jean Dubuffet. New York: The Museum of Modern Art, 1962

графики. Подъем американской экономики в целом и, в том числе, резкий скачок производства товаров массового потребления после Второй мировой войны на волне так называемого «бэби-бума» повлек за собой бурный рост сферы маркетинга и рекламы. У многих компаний появился запрос на создание не только новых товаров и продуктов, но и способов их оформления и продажи⁷⁹. Упаковка, логотип, фирменный стиль, новые шрифты, рекламные постеры – графический дизайн стал востребованной и модной профессией.

Особенно высокая концентрация рекламных агентств, журналов и дизайн-студий приходилась на Нью-Йорк. Поэтому множество художников-графиков, дизайнеров и арт-директоров этого периода принято объединять в рамках Нью-Йоркской школы графического дизайна. Важно, что в коммерческую сферу рекламной графики были привнесены многие идеи и приемы современных художественных течений – от абстракционизма и ар-деко до зарождавшегося стиля поп-арт. Из наиболее известных представителей Нью-Йоркской школы необходимо назвать Пола Рэнда, Герберта Любалина, Милтона Глэйзера и Сеймура Хваста (Push Pin Studio). Однако первым в этом ряду и наиболее важным персонажем, безусловно, является художник, декоратор и графический дизайнер Алексей Бродович (1898-1971).

Выходец из Российской империи, Бродович долгое время жил и работал в Париже, где создавал афиши и декорации к дягилевским балетам в рамках Русских сезонов. В начале 30-х годов переехал в Филадельфию, США, где возглавил отделение рекламы в Филадельфийском художественном колледже.

⁷⁹ Appaduria, A. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996

Бродович был безусловным новатором преподавания в сфере графики и рекламы, его подход оказал сильнейшее влияние на развитие этого направления в художественном образовании.

Кроме того, Алексей Бродович в корне изменил представления о модной прессе и журнальной графике. С 1934 по 1958 год он руководил журналом мод Harper's Bazaar, не только сделав это издание культовым в мире моды, но и повлияв на развитие всей глянцевої прессы в дальнейшем⁸⁰. Именно Алексей Бродович еще в 30-е годы совместил на журнальных полосах изображение и текст, которые до этого существовали как две отдельные части в журналах мод.

По его приглашению над обложками, фотографиями и текстами для Harper's Bazaar работали многие великие художники и графики: Сальвадор Дали, Марк Шагал, Рауль Дюфи, Хуан Миро, Жан Кокто и Ман Рэй. Алексей Бродович привнес на журнальные страницы массового издания сюрреалистические и конструктивистские художественные принципы и свободную верстку. Можно найти в его плакатах и дизайне обложек и микрографические принципы – например, создание композиции путем использования (тиражирования) множества мелких монотонных, часто повторяющихся элементов.

Пол Ренд (1914-1996) – знаменитый американский арт-директор и графический дизайнер, известный своими логотипами, разработанными для многих компаний, а также графическими плакатами. Преподавал графический дизайн в Йельском Университете в Нью-Хейвене с 1956 по 1969 и с 1974 по 1985 годы. В своих графических работах Пол Ренд

⁸⁰ Purcell, K. Alexey Brodovitch. London: Phaidon Press, 2002

использовал многие подходы и прямые визуальные цитаты различных художественных направлений первой половины XX века – от фовизма Матисса и кубизма Пикассо до дадаистских коллажей Курта Швиттерса⁸¹. В плакатах Пола Ренда микрографическими элементами выступают как отдельные знаки, буквы или цифры, (играющие роль не только смысловых, но и визуальных элементов), так и одинаковые разноцветные линии или полосы, символизирующие компьютерный мир кодов и повторений, как в плакатах для IBM.

Другой знаменитый графический дизайнер и типограф, Герберт (Герб) Любалин (1918 - 1981) известен, прежде всего, своей работой со шрифтами. Герб Любалин в течении многих лет был арт-директором журналов «Эрос», «Факт» и «Авангард», издававшихся Ральфом Гинзбургом. Для журнала «Авангард» Любалин разработал ставший культовым шрифт ITC Avant Garde, который, как считается, стал визуальным воплощением стиля Ар Деко⁸². Для Герба Любалина буквы шрифтов во многом являлись самостоятельными визуальными элементами. Можно в этом смысле считать их также элементами микрографики). С их помощью он задавал ритм и создавал смыслы графических плакатов и журнальных публикаций.

В 50-е годы XX века своя собственная школа графического дизайна образовалась в Японии. К ней можно отнести таких художников как Рюичи Ямасиро, Юсаку Камекура, Казумаса Нагаи, Икко Танака, Таданори Йоко, Коичи Сато, Сиего Фукуда. После Второй мировой войны японские дизайнеры-графики вслед за японской массовой культурой испытали сильное

⁸¹ Rand P. A Designer's Art / Paul Rand. New Haven : Yale University Press, 1985

⁸² Shaughnessy A. Herb Lubalin: American Graphic Designer. London: Unit Editions, 2012

американское влияние, которое отчетливо прослеживается в их рекламных плакатах. С другой стороны, в их творчестве отчетливо заметны не только американские, но и общемировые, интернациональные тренды того периода. А также, влияние более ранних и современных модернистских направлений в искусстве – от сюрреализма, конструктивизма и абстракционизма до поп- и оп-арта.

Очевидно, что творчество художников японской школы графического плаката базировалось также на национальной культурной традиции. Которая, как мы помним, неоднократно оказывала сильное влияние на европейский дизайн и графику. Например, на творчество художников-прерафаэлитов, на Движение Искусств и Ремесел и на стиль Модерн. Эта национальная традиция проявилась, в том числе, в отличных от европейских особенностей восприятия и выражения текста в японской культуре. Которые напрямую были связаны со спецификой системы иероглифического письма, его значения, внешнего вида иероглифов, расположения на холсте, журнальной полосе или рекламном плакате.

Смешение всех этих факторов определило уникальный стиль японского графического плаката и привело к международному успеху многих японских графиков. Например, рекламный плакат Рюичи Ямасиро «Лес» («Forest») выставлялся и получил заслуженное признание на третьей Кассельской выставке Документа в 1964 году⁸³. Работы Рюичи Ямасиро находятся в собраниях Нью-Йоркского музея Современного Искусства и Музея Стаделик в Амстердаме.

В работах художников японской школы плакаты мы находим характерные примеры использования микрографики.

⁸³ Documenta III. Internationale Ausstellung; Katalog. Kassel/Köln 1964

Упомянутый плакат «Лес» демонстрирует создание визуального представления леса за счет многократно повторенного иероглифа, обозначающего это слово в японском и китайском языках, внешне напоминающего рисунок дерева. У Рюичи Ямасиро элементом микрографики выступает слово, знак, символ, что, в том числе, отсылает нас к шрифтовым экспериментам дадистов и сюрреалистов. В плакатах графика японской школы Казумаса Нагаи (род. 1929) мы наблюдаем приемы микрографики, напоминающие нам о классических произведениях оп-арта с их повторяющимися визуальными эффектами.

Важным направлением в культуре, искусстве и графическом дизайне XX века стало направление, известное как поп-арт (popular art, «популярное» или естественное искусство). Поп-арт возник в середине 50-х годов сначала в Западной Европе, и чуть позже в США, где и получил наиболее полное развитие. В качестве основного предмета изображения, образа и источника вдохновения поп-арт использовал объекты массового потребления, рекламы и массовой культуры. Одним из важных визуальных источников для этого направления стали комиксы. Считается также, что поп-арт возник, в том числе, как реакция на абстрактный экспрессионизм⁸⁴. Среди художников этого направления наиболее известны Ричард Гамильтон, Роберт Раушенберг, Рой Лихтенштейн, Джаспер Джонс, Джеймс Розенквист, Том Вессельман, Клас Олденбург и Энди Уорхол.

Повтор одних и тех же элементов и объектов изображения, идея механической воспроизводимости одинаковых предметов

⁸⁴ Francis M., Foster H. Pop. London and New York: Phaidon, 2010.

стала одной из важных концепций для поп-арта⁸⁵. В этом смысле многие произведения этого направления близки к микрографике на уровне идеологии, подхода и смысла. Также во многих произведениях поп-арта мы находим и визуальные приемы микрографического подхода.

Так, в работах Роя Лихтенштейна (1923-1997) элементы микрографики часто используются для формирования фона или самой структуры предметов. Геометрическая штриховка параллельными линиями или создание поверхности точками маркирует условность и схематичность изображаемых предметов, превращает объекты изображения из реальных вещей в знак и символ этих предметов. В качестве примера можно привести работу Роя Лихтенштейна «Увеличительное стекло» 1965 года или его серии натюрмортов и интерьеров, например «Спокойная жизнь с ветряной мельницей» (1974).

Тот же прием повтора и тиражирования мы наблюдаем у Энди Уорхола (1928-1987), пожалуй, наиболее знаменитого художника, писателя, продюсера, кинорежиссера и культового персонажа поп-арта⁸⁶. Его многочисленные работы, изображающие серии одинаковых предметов (банки супов Campbell's и бутылки Coca-Cola), или серии одинаковых портретов поп-идолов Элвиса Пресли и Мэрилин Монро, - реализуют принцип массового тиражирования не только предметов, но и образов, идей и произведений искусства. Такая программа была характерна не только для Энди Уорхола, но и для всего движения поп-арт в целом.

Микрографический подход можно найти также в произведениях Джаспера Джонса (род.1930), который в 60-е

⁸⁵ Hendrickson J. Roy Lichtenstein. Cologne: Taschen, 1988

⁸⁶ Bockris V. Warhol: The Biography. New York: Da Capo Press, 1997

годы в своих работах в качестве смысловых и визуальных элементов использовал множественные символы и знаки – мишени, флаги, цифры, карты и буквы. В одной из наиболее известных его работ «Карта» (1961) эти составные элементы составляют живописный коллаж – карту Америки.

Примеры использования микрографики можно обнаружить также в работах другого известного художника поп-арта – Роберта Раушенберга (1925-2008). Его произведения выполнены в смешанной технике, для них художник использовал холст, масло, металл, пластик и многие другие материалы. С одной стороны, они отсылают нас к дадаистским коллажам, с другой – демонстрируют влияние многих других модернистских течений XX столетия (например, абстрактного экспрессионизма). Роберта Раушенберга (вместе с Джаспером Джонсом) часто относят к направлению нео-дада⁸⁷. В отличие от тиражируемых одинаковых поп-символов Энди Уорхола здесь мы наблюдаем микрографическую программу как сочетание совершенно разнородных по цвету, характеру материала и смыслу элементов, составляющих единое целое.

1.4. Современные графические концепции и визуальные системы. Принципы микрографики и аспекты современного графического дизайна.

Современные графические концепции и системы тесно связаны с микрографическими принципами. Мы наблюдаем частое использование приемов микрографики в работах многих современных графических дизайнеров. Это приемы, которые берут свое начало в художественных и визуальных системах

⁸⁷ Kotz, M. L. Rauschenberg: Art and Life. New York City: Harry N. Abrams, 2004

первой половины и середины XX века и получают устойчивое развитие в современной графической программе, определяя ее основы: дробность изображения, мозаичность, повторяемость визуальных и текстовых элементов. Можно уверенно говорить о том, что приемы микрографики активно участвуют в формировании основных аспектов актуальной графической системы. Задача данного раздела – проследить примеры использования микрографической программы в творчестве наиболее крупных визуальных стратегий последних десятилетий XX – начала XXI столетия и известных современных графических дизайнеров.

Постмодернизм, в том числе, ярко проявивший себя в графическом дизайне, возник как противоположность и противопоставление модернизму. То есть всей системе художественных направлений (от кубизма и сюрреализма до абстрактного экспрессионизма и поп-арта), задававшей вектор развития в первой половине XX столетия, в период между мировыми войнами и в 50-е, после Второй мировой войны. Теоретические основы постмодернизма заложили Фредерик Джемесон (род. в 1934 году) и Жан-Франсуа Лиотар (1924-1998). Одной из основных концепций постмодернизма стала теория кризиса «метанарративов», то есть крупномасштабных основополагающих цивилизационных доктрин, таких как исторический прогресс, познаваемость мира наукой или возможность абсолютной свободы⁸⁸.

В живописи, скульптуре и архитектуре реализацию идей постмодернизма связывают с именами Чарльза Дженкса, Ханса Холляйна, Филиппа Джонсона, Роберта Вентури, Рона Арада, творчеством группы «Мемфис». В графическом дизайне

⁸⁸ Жан-Франсуа Лиотар. Состояние постмодерна. Санкт-Петербург, 1998

наиболее ярко постмодернистская система проявилась в работах графиков так называемой «новой волны» - Вольфганга Вайнгарта, Эйприл Грейман и Никлауса Троклера.

Вольфганг Вайнгарт (род. в 1941 году), графический дизайнер и типограф-самоучка, начал с профессии наборщика в типографии. Вайнгарт работал с классическим металлическим наборным шрифтом, который предполагал множество ограничений и четкое следование существующим правилам. Вольфганг Вайнгарт исследовал возможности основных типографических соотношений, межстрочных пробелов, растягивал слова и строки. Его целью было разрушить существующие незыблемые правила и внести в верстку экспрессию ⁸⁹. Эксперименты Вайнгарта породили новый «антистиль», который повлиял на общемировые подходы к графическому дизайну и получил название «новой волны» или «швейцарской панк-типографики».

Для раннего периода характерна серия из 14 обложек для журнала "Typografische Monatsblätter" (разработаны в 1972-73 годах), в которых Вайнгарт воплотил свои новые графические принципы. Микрографика Вольфганга Вайнгарта происходит от текста и шрифта, где строгие по определению и по отдельности элементы предстают вариантом нестандартного целого, собранного из стандартных частей. Это в какой-то мере деконструкция, в какой-то мере шрифтовой коллаж. Этот же принцип коллажа, но составленного уже не только из шрифтов, но и из других графических элементов, Вайнгарт продолжал активно применять в более поздних периодах творчества, когда ему стали заказывать многочисленные плакаты для выставок, концертов и фестивалей.

⁸⁹ Weingart W. Typography. Baden, Lars Muller Publishers, 2000

С 1968 по 2005 годы Вольфганг Вайнгарт преподавал графический дизайн в Школе Дизайна в Базеле. За десятилетия он создал сильную школу учеников и многочисленных последователей в Западной Европе и Америке, где он также регулярно читал курсы и вел образовательные программы в Школе Дизайна в Йеле. Среди американских учеников Вайнгарта необходимо назвать Эйприл Грейман (род. в 1948). Она последовательно развивала творческий подход Вольфганга Вайнгарта, став важной фигурой для «новой волны» графического дизайна.

Вслед за Вайнгартом Эйприл Грейман считала, что графический и рекламный дизайн может быть формой искусства; смело экспериментировала с мозаичностью, коллажем и многослойностью. Эйприл Грейман использовала множественные медиа – компьютерные данные, фотографии, видео, печать, шрифт – для реализации своей идеи «многослойности информации»⁹⁰. Можно сказать, что микрографика присутствует в ее работах и на визуальном, и на смысловом уровнях. В начале 80-х Эйприл Грейман одной из первых стала активно использовать только что появившиеся тогда компьютерные графические программы для своих дизайн-проектов, считая компьютер источником появления новых спонтанных графических образов.

Никлаус Трокслер (род.в 1947), еще один яркий графический дизайнер швейцарского происхождения, в чьем творчестве мы находим многочисленные примеры микрографического подхода. Закончив в 1971 году Высшую художественную школу в Люцерне, Трокслер в 1975 учредил в своем родном городе Виллисау ежегодный джазовый фестиваль,

⁹⁰ Fiell, C., Fiell P. Graphic design for the 21st century. Taschen, 2003

которым и руководил до 2009 года. Дизайнер создал для этого фестиваля сотни плакатов и других графических материалов. С 1998 по 2013 годы Никлаус Трокслер преподавал графический дизайн в Академии искусства и дизайна в Штутгарте.

Графика Никлауса Трокслера демонстрирует микрографический подход, где изобразительные элементы, слова и буквы, переплетаясь, создают яркие и легко читаемые графические композиции. Они задают сложную и при этом четкую ритмику, иллюстрируя суть и характер джазовой музыки. В этом смысле творчество Трокслера укладывается и в модернистскую, и в постмодернистскую традицию, для которых было характерно синтетическое обращение к различным системам художественного выражения: к языку, музыке и графике одновременно⁹¹.

Плакаты Трокслера не только продолжают традицию швейцарской школы графики и ее новой волны, но и демонстрируют ретроспективу многих художественных направлений XX столетия – от фовизма Матисса и кубизма Пикассо до абстракционизма Джексона Поллока и поп-арта Джаспера Джонса. В этом смысле графический стиль Никлауса Трокслера опирается на основные модернистские и постмодернистские художественные стили всего XX века, превращая их в материал и объект для своих графических работ.

Постмодернистская программа активно проявилась в творчестве Дэвида Карсона (род. в 1955), американского дизайнера и графика калифорнийской школы, основателя так называемой «типографики гранжа». Дэвид Карсон известен как арт-директор и автор дизайна культового журнала Ray Gun, посвященного серфингу, стилю жизни, моде и альтернативной

⁹¹ Jubert R. Niklaus Troxler – Designer & Design. Paris:Pyramyd, 2007

музыке. Карсон работал над дизайном Ray Gun с 1992 по 1995 годы, реализовав «некоммерческий» подход к внешнему виду печатного издания, живущего за счет коммерческой рекламы.

Ray Gun стал журналом, в котором фактически отсутствовала постоянная сетка, каждый разворот в нем представлял собой некую уникальную графическую и содержательную программу. В его графике невозможно разделить изображение и текст, эти основные элементы периодического издания перестали существовать в отдельности. Дизайн Карсона можно классифицировать как окончательную деконструкцию, составленную из множества элементов, сведенных воедино при помощи новейших компьютерных технологий. В этом смысле графические плакаты или журнальные обложки Дэвида Карсона напоминают нам стоп-кадр видео ролика, зафиксированный в любой момент времени и перенесенный на бумагу.

В творчестве Дэвида Карсона – а после работы с журналом Ray Gun этот графический дизайнер работал над многочисленными рекламными кампаниями для крупных клиентов по всему миру – можно найти множество смысловых и визуальных аналогий с находками и приемами предшествующих визуальных стилей и течений. Как будто бы идеи футуризма, дадаистский коллаж, типографские эксперименты швейцарской новой волны собраны вместе, разложены на элементы и снова собраны в единое хаотичное целое. Один из центральных концептов Дэвида Карсона – представление о завершении эры печатных медиа, что нашло свое выражение в поиске новых художественных приемов, как технических, так и графических⁹². Микрографическая система стала одной из основных

⁹² Thom M., Carson D. Ortlos: Architecture of the Networks. Hatje Cantz Publishers, 2005

художественных форм и перспективным направлением, на основании которого может быть построена современная графическая система.

В завершении данной главы можно отметить, что микрографические принципы имели важное значение в художественной системе XX века. С одной стороны, они использовали и абсорбировали элементы и формы искусства XX столетия, а с другой – оказали принципиальное воздействие на развитие художественного пространства в целом. Микрографика проявила себя в разных формах художественного пространства, она дала о себе знать в различные периоды и в различных графических формах XX века.

Важно обратить внимание и на то, что микрографическая система, включенная в художественное пространство, менялась на протяжении XX века. От Движения Искусств и Ремесел и Модерна до постмодернизма и современной графики художественная система делала акцент на различных стратегиях микрографики. Это дает возможность утверждать, что микрографика остается одним из важнейших художественных приемов XX века и позволяет рассматривать микрографику формообразующей основой при создании творческих проектов.

Глава 2. Музеи петрографии и геологии: основные виды и принципы формирования визуальной графической системы.

2.1. Графическое сопровождение и принципы визуального представления музеев петрографии.

Данная глава посвящена изучению принципов визуального сопровождения музеев и, прежде всего, речь идет о сопровождении музеев петрографии и музеев естественной истории. Проблема, рассматриваемая в данной главе, сводится к следующим позициям. В последние годы развитие музейного дизайна является перспективной темой. Музеи позиционируют себя в качестве единой художественно-графической среды. Графический стиль становится инструментом художественной, социальной и академической программы музея. Примерами таких графических проектов являются, например, визуальные системы Музея Метрополитен (Нью-Йорк), Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург), Музея Виктории и Альберта (Лондон), Центра Жоржа Помпиду (Париж).

Особенностью этих систем являются следующие элементы: графическое сопровождение и музейное пространство представляют собой единую систему; графическое сопровождение способствует поддержанию академической программы музея; графическая программа способствует созданию публичного образа музея; графическая система становится частью единой программы экспозиционного представления материала. Эти направления остаются востребованными и быстро развиваются – все это говорит о

востребованности графической системы в рамках визуальной программы музея.

В то же время, в музеях естественной истории, геологии и петрографии складывается несколько иная картина. Графические принципы не получили такого широкого распространения по целому ряду причин. В отличие от художественных музеев, в музеях естественной истории нет устойчивого понимания необходимости или важности визуального представления своих коллекций и своей деятельности. Музеи естественной истории в большей степени ориентированы на принципы академической науки и на академическую среду, где графическим и визуальным принципам уделяется не столь пристальное внимание. Кроме того, формирование графического сопровождения музея – относительно новая стратегия. И далеко не все музеи понимают важность и необходимость графического представления.

Цель данной главы – рассмотреть основные естественнонаучные музеи мира и проанализировать их визуальный стиль. Речь идет как о самом факте существования графической системы сопровождения музея, так и о ее характеристиках. Поэтому в качестве основных можно выделить два следующих направления. Первое – исследовать виды, форму и типологию естественнонаучных музеев, определить их основные формы. И второе – проследить основные механизмы и формы графических систем. Сразу следует отметить, что далеко не всегда визуальная система естественнонаучных музеев (даже если она есть) может считаться удовлетворительной. Как правило, мы сталкиваемся с неудачными, ошибочными или полупрофессиональными графическими решениями. Это обстоятельство является дополнительным аргументом для

реализации данного проекта – как в его исследовательской части, так и в его практической реализации.

Занимаясь изучением музеев естественной истории мы, исходя из задач нашего проекта, можем условно разделить их на три части: музеи естественной истории, геологические музеи и музеи петрографии.

2.2. Графическое сопровождение и принципы визуального представления музеев естественной истории.

Музеи естественной истории представляют собой самую многочисленную и распространенную группу. К ней можно отнести такие музеи как Гарвардский музей естественной истории (США), Смитсониевский национальный музей естественной истории (США), Кунсткамера имени Петра Великого (Россия), Музей натуральной истории оксфордского университета (Великобритания) и т. д. Такие музеи есть практически в каждой стране мира. Они представляют широкий комплекс тем, связанных с геологией, географией, древней историей и биологией. Петрография является лишь одним из направлений (часто не самым важным) для таких музеев.

Тем не менее, петрография как тема является неотъемлемой частью этих музеев и связана с сюжетами музейного экспонирования. Как правило, на фоне прочих естественнонаучных музеев эти носят самый массовый и публичный характер. И в подавляющем большинстве случаев, все они, в обязательном порядке ориентированы на работу с массовым посетителем. Это обстоятельство отчасти объясняет тот факт, что практически все они в том или ином виде обладают собственным графическим стилем и системой визуальных

решений. Как правило, речь идет о существовании сайтов, буклетов, презентационной продукции, плакатной графики, а в некоторых случаях – и единого фирменного стиля музея.

Вторая группа музеев, которую мы могли бы обозначить, – это геологические музеи. Они представляют широкий спектр тем, связанных с исследованием Земли и ее недр, но не являются музеями петрографии в прямом смысле этого слова. Помимо горных пород и минералов в них часто выставлен широкий набор геологического материала. Как правило, в данном случае речь идет о специализированных профессиональных музеях академического или промышленного толка. К ним условно можно отнести Геологический музей им. Чарльза Лэпворта (Великобритания), Всероссийский научно-исследовательский геологический исследовательский музей ВСЕГЕИ (Россия), Геологический музей им. Вернадского (Россия), Государственный геологический музей в Шанхае (Китай) и другие музеи. Заметим, что особенно много таких музеев находится на территории России.

В эту группу, как отмечалось выше, попадают музеи двух основных типов – исследовательские и промышленные. Исследовательские музеи, как правило, ориентированы на академическое изучение материала, его систематизацию и формирование убедительной научной системы. Промышленные музеи демонстрируют материал региональных геологических разработок. В то же время, можно отметить, что музеи двух этих типов ориентированы на работу с внешней аудиторией лишь относительно, не видят своей целью создания графической системы музея. Это одна из причин, по которой визуальная графическая система музеев этого типа развита недостаточно, и часто использует не лучшие образцы графики. Во многих

случаях специальное графическое решение визуальной программы таких музеев отсутствует.

Наконец, третий тип естественнонаучных музеев – это непосредственно музеи петрографии, то есть музеи, посвященные изучению, представлению и музеефикации камня. Таких музеев относительно немного и, как правило, все они носят крайне специфический характер. К музеям этой категории относятся Музей Камня в Екатеринбурге (Россия) или Музей Петрографии Санкт-Петербургского Государственного Университета. Об этом музее следует заметить, что он уникален по своему характеру – с одной стороны, как одна из академических институций, и, с другой стороны - как университетский музей – то есть музей, способный решать образовательные задачи академического формата. С точки зрения создания музейной графики такие музеи вызывают особую сложность. Это и сложная экспозиционная задача, и крайне непростой материал, и невозможность простых графических решений. Одна из задач данной работы – создание визуальной системы Музея Петрографии СПбГУ с учетом художественного опыта различных музеев естественной истории.

2.3. Визуальные принципы графического сопровождения музеев.

Национальный музей естественной истории (Смитсоновский институт, Вашингтон).

Можно сказать, что Национальный музей естественной истории в Вашингтоне ⁹³ – один из самых известных естественнонаучных музеев. Он основан в 1910 году и

⁹³ Национальный музей естественной истории (Смитсоновский институт, Вашингтон), www.si.edu

расположен на территории так называемой Национальной аллеи в Вашингтоне. Коллекция музея включает в себя образцы растений, пород, ископаемых, археологических объектов и минералов. Минералогическая коллекция занимает в музее особое место – на сегодняшний момент она является наиболее представительной коллекцией камня. Национальный музей естественной истории насчитывает 15 тыс. отдельных камней, в том числе – 350 тыс. образцов минералов и около 300 тыс. горных пород. На сегодняшний момент коллекция Смитсоновского института является одной из самых полных и крупных коллекций в мире. Геологии, камням и минералам посвящен отдельный зал – в коллекции музея находятся уникальные образцы бриллиантов и сапфиров.

Графические и визуальные программы Национального музея естественной истории связаны сразу с несколькими направлениями. Первое – это представление выставочной деятельности, связанной с коллекцией. И второе – непосредственное представление коллекции музея. В данном случае важно, что Смитсоновский институт функционирует одновременно и как публичный институт, и как исследовательская организация. Задача его графического стиля – удовлетворять и требованиям массового представления материала, и академическим стандартам.

Сайт музея служит как презентационным, так и исследовательским целям. Департамент исследования минералов обладает отдельным разделом на сайте музея. С одной стороны задача сайта – представление коллекции музея. С другой, здесь представлена типология минералов и систематический каталог материалов. Графика сайта представляет собой стандартный пример нейтрального представления материала. При этом

следует обратить особое внимание на стиль графики минералогических секций сайта. В его оформлении использованы принципы микрографики. Рисунок минералов, спилы камней (шлифы), мозаичные элементы являются художественными элементами данной графической системы.

Гарвардский музей естественной истории (Кембридж, Массачусетс).

Музей Гарвардского университета⁹⁴ был создан в результате слияния трех музеев: ботанического (коллекция гербариев), музея сравнительной зоологии и минералогического музея. В экспозиции музея представлено одно из самых крупных собраний камней. Минералогическая коллекция считается сегодня не только одной из самых представительных, но и одной из самых древних. Она была основана в 1784 году и считается самой старой университетской минералогической коллекцией США. Геологический музей на основании этой коллекции был учрежден в 1901 году, а минералогический музей – в 1977 году. Это собрание является основой академических и студенческих исследований. Особый раздел коллекции представляет геологический фон Новой Англии.

Сайт музея продолжает и поддерживает линию развития актуальной музейной графики. У музея есть сайт, логотип, разработан фирменный стиль. Основой музейного сайта является система так называемого флэт-дизайна – сайта и графики, организованных по модульному принципу. В этом смысле графическая система Гарвардского музея естественной истории продолжает визуальный вектор таких музеев как Музей

⁹⁴ Гарвардский музей естественной истории (Кембридж, Массачусетс), hnhn.harvard.edu

Метрополитан в Нью-Йорке или Музей современного искусства в Нью-Йорке.

Графический стиль Гарвардского музея, таким образом, представляет собой интересный прецедент. С одной стороны, речь идет об академической университетской системе, а с другой стороны, она поддерживает направление современного дизайна, заданное ведущими художественными институциями. Графическое решение сайта Гарвардского музея, несомненно, проще и по своей визуальной схеме, и по своему наполнению. Тем не менее, оно отражает любопытную тенденцию – создание легкого и ясного графического стиля, который одновременно служит и практическим целям, и соответствует важному вектору развития современного музейного дизайна.

Интерес представляет собой и логотип Гарвардского музея. Он выполнен с использованием опыта шрифтового плаката. Это важное обстоятельство: оно подтверждает интерес к использованию элементов классического плаката – от дадаистской графики до швейцарского плаката 1950-х – 1970-х годов. Подобное направление в дизайне также остается востребованным сегодня. Пример тому – использование принципов шрифтового плаката в фирменном стиле ведущих институций в области дизайна.

Геологический музей им. Чарльза Лэпворта (Бирмингем, Великобритания)

Сегодня Геологический музей им. Чарльза Лэпворта⁹⁵ является старейшим геологическим музеем Великобритании. Он основан и действует при Бирмингемском университете. Музей

⁹⁵ Геологический музей им. Чарльза Лэпворта (Бирмингем, Великобритания), www.lapworth.bham.ac.uk

ведет свою историю с 1880 года и назван в честь профессора геологии Мейсон-Колледжа и одного из самых влиятельных геологов рубежа XIX и XX веков. Здание музея было построено по проекту известного британского архитектора Астона Уэбба, который знаменит своим проектом Бирмингемского университета, строительством арки Адмиралтейства и зданием Королевской геологической школы в Лондоне. В данном случае важно, в частности, обращение геологических институтов и музеев к ведущим архитекторам и ведущей дизайнерской практике своего времени.

Музей функционирует как экспозиционное и образовательное учреждение, в его собрании представлены минералы, полезные ископаемые, геологическое оборудование и ранние геологические карты. В музее хранится архив Чарльза Лэпворта. Но основная часть музея – коллекция минералов, которая составляет около 15 тыс. наименований. Собрание содержит геологические объекты со всего мира, ее наиболее представительная часть – коллекция британских минералов, собранная из старых геологических шахт.

Графическая система Геологического музея Чарльза Лэпворта является частью графической программы Университета в Бирмингеме. Музей является частью университета, это обстоятельство поддержано не только формальными, но и визуальными средствами. В частности, страницы музея включены в состав сайта Бирмингемского университета. Университетский сайт и страницы музейной коллекции выполнены в формате флэт-дизайна – графического направления, которое на сегодняшний момент является наиболее перспективным и востребованным. Система флэт-дизайна, в частности, использована при создании сайтов Музея

Метрополитан в Нью-Йорке и Музея Виктории и Альберта в Лондоне.

Музей естественной истории Оксфордского университета. Университет и музей естественной истории в Оксфорде⁹⁶ был основан в 1850 году. На сегодняшний момент он является одним из наиболее старых геологических музеев и отражает принцип развития музеев викторианской Англии. Изначально музей задумывался как важный идеологический проект. Его целью было продемонстрировать единство науки и божественного замысла, единство искусства и точных наук. Здание музея было выстроено на средства от продажи Библии. Основные институты музея были разделены на два основных направления – Творения Божии (объекты естественной истории) и Творения Человеческие (этнографические объекты).

Важной частью программы музея была демонстрация единства Искусства и Науки. Здание было построено в стиле неоготики, под влиянием идей Джона Рескина. Фактически, ранний графический проект Музея естественной истории был сформирован под влиянием Движения прерафаэлитов и, хронологически, совпал с основанием Движения искусств и ремесел. (Здание музея было закончено в 1860 году, Движение искусств и ремесел окончательно оформилось к 1861 году, когда Уильямом Моррисом была учреждена фирма Morris & Co. При этом следует отметить, что деятельность Движения и его влияние можно отнести уже и к более раннему времени.)

В формировании графической системы Музея естественной истории в Оксфорде важен тот факт, что она

⁹⁶ Музей естественной истории Оксфордского университета (Оксфорд, Великобритания), www.oum.ox.ac.uk

использовала ведущую графическую систему своего времени и изначально была задумана как художественный продукт. Сегодня музей функционирует, прежде всего, как образовательная институция. Его сайт, фактически, состоит из двух частей: университетская страница музея естественной истории и онлайн коллекция музея. Оба раздела сайта выполнены в разном дизайне: онлайн коллекция использует принципы флэт-дизайна и представляет собой простой сайт с ясной шрифтовой графикой. Университетская страница действует, скорее, как информационный ресурс и не обнаруживает убедительных приемов, связанных с современными дизайнерскими стратегиями.

Геологический музей Копенгагенского университета / Музей натуральной истории Дании (Копенгаген, Дания)

Интересный пример с точки зрения графики и дизайна представляет собой Музей натуральной истории Дании⁹⁷, который возник в 2004 году в результате слияния нескольких естественнонаучных музеев, в том числе – Геологического музея Копенгагенского университета. Последний, в свою очередь, является одним из самых старых геологических музеев Европы. Отдельные элементы коллекции восходят к XVII веку, а сам музей был основан как часть университета в 1772 году. Минералогическая коллекция является частью собрания музея. Помимо этого музей активно занимается выставочной деятельностью. Среди выставок нескольких последних лет – проекты, посвященные кристаллам, минералам, геологии Гренландии и Дании, солнечной системе и дрейфу материков.

⁹⁷ Геологический музей Копенгагенского университета / Музей натуральной истории Дании (Копенгаген, Дания), www.snm.ku.dk

Наиболее важным в контексте данной работы является тот факт, что в течение нескольких последних лет Музей натуральной истории Дании развивается не только как научная, но и как художественная институция. Музей позиционируется как современное дизайнерское пространство, задача которого – решать средовые и дизайнерские функции. Проект нового музея был подготовлен в 2012 году японским архитектором Кенго Кума, среди работ которого – крупные социальные пространства в Китае, Франции и Японии. Новое здание Музея натуральной истории Дании – крупный дизайнерский проект, который можно было бы поставить в один ряд с такими проектами как Фонд Картье в Париже (1994, Жан Нувель), Музей цивилизации Азии, Африки и Океании в Париже (2009, Жан Нувель), Музей современной литературы (2007, Дэвид Чиперфилд), Музей современного искусства в Риме (2010, Заха Хадид), Музей современного искусства в Техасе (2003, Тодо Андо).

Внимание к дизайну, стремление развивать визуальную составляющую хорошо заметны в оформлении сайта. Он поддерживает традицию современного флэт-дизайна, но графическая модель сайта тонко продумана. Это современный графический проект, задача которого – не только поддержание информационного пространства, но и создание убедительной визуальной стратегии.

Минералогический музей в Париже (Париж, Франция).

Музей минералогии был основан в Горной школе Парижа в 1794 году – спустя 11 лет после основания школы. Его задачей стало создание минералогической коллекции ископаемых и горных пород Франции, а также коллекционирование образцов камня со всего мира. Музей значительно пополнил свою коллекцию в ходе Наполеоновских войн, а затем – на

протяжении XX века. В настоящий момент коллекция музея насчитывает более 100 тыс. образцов и единиц хранения.

Графическая система Парижского минералогического музея⁹⁸ интересна как образец нового подхода к представлению естественнонаучных коллекций, которые, с точки зрения визуального представления, являются собой сложный материал. Ребрендинг музея и его графической составляющей был предпринят около 2014 года. Итогом этой работы стало, в частности, создание сайта, в разработке которого использованы перспективные, и в то же время понятные массовому пользователю приемы.

Основа сайта – стандартный белый фон, подразумевающий использование принципов флэт-дизайна. Выбор такого приема понятен: задача сайта – ясно и просто продемонстрировать основную информацию. Это особенно важно, учитывая сложный и дробный характер материала. Акцент в графическом решении сделан на заглавную часть страницы. Визуальный эффект, выбранный для этого сайта – прост и эффектен: темный фон и крупные изображения драгоценных камней и горных пород. В целом можно заметить, что сайт воспроизводит графическую систему проектов, работающих с предметами роскоши. Аналоги данного сайта можно найти скорее среди интернет-ресурсов ювелирных компаний.

Фрайбергская горная академия (Фрайберг, Германия).

Самая большая в мире частная коллекция минералов находится в городе Фрайберг, принадлежит Фрайбергской

⁹⁸ Минералогический музей в Париже (Париж, Франция), www.mines-paristech.fr/Ecole/Culture-scientifique/Musee-de-mineralogie/

горной академии⁹⁹ и экспонируется в замке Фройденштайн. Горная академия была основана в 1765 году и ставила своей целью обучение горному делу. Сегодня Фрайбергская школа является старейшим учебным заведением в области горного дела и занимает второе место в списке старейших ныне действующих технических учебных заведений.

Графическая программа академии решает сразу несколько задач. Академия должна осуществлять образовательные функции, позиционировать минералогическую коллекцию как актуальный материал, сохранять баланс между исторической подачей материала (речь идет об одной из старейших минералогических институций) и подчеркивать представительный статус коллекции (как самой большой коллекции в мире). Задачи актуального представления коллекции тем более очевидны, что речь идет о материале, выставленном в средневековом замке (Фройденштайн). В оформлении музея можно обратить внимание на активное использование мультимедийных технологий – в частности, здесь представлена электронная карта мира с указанием важнейших месторождений.

Кроме того, музей выпускает подборки плакатов, где важно обратить внимание на следующие моменты: использование элементов шрифтового плаката, использование принципов интернационального стиля и использование принципов микрографики. В частности – рисунков и элементов камня, шлифов различных пород. В целом следует обратить внимание на использование важнейших элементов графического дизайна XX века и на активное вовлечение его принципов в визуальный образ музея.

⁹⁹ Фрайбергская горная академия (Фрайберг, Германия), www.tu-freiberg.de

То же стремление к актуальной графической системе можно отметить и в решении сайта. Ясная читающаяся структура, четкие графические решения, активное использование фотографий: сайт опирается на принципы флет-дизайна и использует их в качестве основных. Также можно отметить некоторое сходство сайта академии с актуальными по своей графике медийными информационными ресурсами.

Центральный научно-исследовательский геолого-разведочный музей (ВСЕГЕИ, Санкт-Петербург).

Всероссийский научно-исследовательский геологический институт (ВСЕГЕИ)¹⁰⁰ продолжает традицию первого геологического учреждения в России – Геологического комитета, созданного еще в 1882 году. История института тесным образом связана с историей геолого-разведовательных служб России. ВСЕГЕИ сегодня является важнейшей исследовательской организацией, связанный с исследованием минералогии и геологического пространства России в частности.

Важным элементом ВСЕГЕИ является исследовательский музей, в котором собраны образцы пород камней, горных ископаемых и минералов. Главной особенностью музея является то, что он выполняет исследовательские геолого-разведовательные функции и тот факт, что большая часть коллекции музея была собрана в результате геолого-разведовательной деятельности. Фактически, музей ВСЕГЕИ является прикладным академическим музеем, являясь при этом одним из крупнейших естественнонаучных музеев мира.

¹⁰⁰ Центральный научно-исследовательский геолого-разведочный музей (ВСЕГЕИ, Санкт-Петербург), www.vsegei.ru/ru/structure/information/museum

Экспозиция музея делится на два крупных направления – «Региональная геология» и «Полезные ископаемые».

Важной частью визуального пространства музея является архитектура здания, построенного в 1912 году архитекторами Полещуком, Преображенским и Померанцевым, а также пространство большого зала, в котором размещается основная экспозиция музея. В то же время, оценивая состояние графического оформления музея, можно сказать, что оно находится в зачаточном состоянии. Важным объектом при этом является масштабная карта СССР, выложенная из полудрагоценных и поделочных камней. Фактически, она является примером использования принципов микрографики и потому является важным образцом для данного исследования и данного проекта.

Сайт музея, как и сам музей, является частью Всероссийского научно-исследовательского геологического института (ВСЕГЕИ). Сайт, прежде всего, носит информационный характер. В то же время, он является примером ясного и легкого исполнения, которые важны не столько своими дизайнерскими приемами, сколько нейтральностью представления материала.

Государственный геологический музей им. В. И. Вернадского, РАН (Москва).

Геологический музей имени Вернадского – одна из старейших геологических институций не только в России, но и в мире, а также, это один из старейших музеев в России. В 1755 году по инициативе Михаила Ломоносова музею была передана крупнейшая по тем временам коллекция минералов, находящаяся в России. Можно предположить, что коллекция

была организована Ломоносовым по образцу собрания горной академии во Фрайберге, где Ломоносов учился и, в частности, занимался изучением минералогического собрания Фрайберга. Сегодняшнее здание музея – это памятник архитектуры: оно было построено по проекту архитектора Клейна и остается памятником неоклассицизма и стиля модерн.

Основа экспозиции музея – геологическая история земли, где представлены разнообразные материалы и образцы. Петрографическая тема обозначена в двух основных коллекциях – «Мир минералов» и «Творения природы в руках мастеров». Интерес представляет как один, так и другой раздел – и с точки зрения использования рисунка камня, и в связи с использованием принципов микрографики.

Особого внимание заслуживает сайт музея, который задуман и исполнен как единая графическая система. Сайт Государственного геологического музея – законченная и сбалансированная композиция, реализованная с учетом принципов флэт-дизайна, но не подчиненная ей. Сайт использует крупноформатные фотографии, расположенные в систематическом порядке и объединенные единым графическим приемом. Эти крупные изображения даны в сочетании с легким шрифтом, что дает общее впечатление чистоты и ясности.

Геологический Музей Китая (Пекин, Китай).

Геологический Музей Китая¹⁰¹, расположенный в столице страны, был основан в 1916 году, а в качестве общедоступного публичного музея открыт для посещения в 1959 году. Это самый старый естественнонаучный музей Китая, посвященный геологии и истории нашей планеты. В настоящий момент

¹⁰¹ Геологический Музей Китая (Пекин, Китай), www.gmc.org.cn

Геологический Музей Китая насчитывает более 200 тыс. единиц хранения, значительная часть из которых носит уникальный характер и обозначена как «национальные сокровища». Например, это скелет так называемого «Гигантского динозавра из Шанду» - самый крупный и наиболее полный скелет динозавра в мире; челюсть так называемого Юннаньского человека (находка остатков которого позволила значительно удревнить датировку появления человека современного вида в Китае) и многие другие уникальные экспонаты.

Геологический Музей Китая по полному праву можно считать комплексным музеем естественной истории: его экспозиционное пространство подразделяется на пять основных разделов. Это выставка геологических ресурсов, экспозиция мировой истории, раздел палеонтологии, а также наиболее интересные для нас разделы минералов и бриллиантов. Геологический Музей проводит также серьезные научные изыскания в области геологии – совместно с Китайской Академией геологических наук и Китайским Бюро геологических исследований.

Основное здание музея было значительно перестроено в соответствии с современными музейными стандартами в 2004 году, что позволило вдвое увеличить площадь его выставочных залов – до 4500 квадратных метров. Стоит отметить, что при этом сайт музея носит достаточно традиционный характер и не отличается современным подходом к информационным технологиям и графическому дизайну.

Геологический музей Шанхая (Шанхай, Китай).

Открытый около 2000 года, Геологический музей Шанхая¹⁰² совмещает в себе как внутреннюю экспозицию, так и масштабный геологический парк. Музей представляет широкий спектр направлений, связанных с науками о земле: геологические объекты, ландшафты, карты, горнодобывающие системы и др. Особенность данного музея – его совмещение со старым историческим горнодобывающим пространством: непосредственной частью музея являются старые шахты.

Помимо этого, в экспозицию музея входят несколько тематических залов: Зал геологических структур, Зал палеонтологии, Зал геологии и топографии. Помимо этого, частью музея являются залы, посвященные непосредственно петрографии – это Зал камней и Зал редких камней. Иногда музей называют «Музеем драгоценностей» или «Дворцом камней» из-за богатой коллекции минералов, ископаемых и драгоценных камней.

Особого внимания заслуживает новое здание и сайт музея. Музей был реконструирован около 2000 года, его основная функция – просветительская. Эта задача формирует программу графического дизайна сайта. Он представляет собой ясный визуальный проект, выстроенный на белом фоне, как в настоящий момент склонны делать многие музеи, формируя устойчивые дизайнерские проекты. Сайт использует принципы флэт-дизайна, что можно считать одним из наиболее перспективных и востребованных направлений графического дизайна.

Шанхайский музей натуральной истории (Шанхай, Китай).

¹⁰² Геологический музей Шанхая (Шанхай, Китай), www.shdz.org

Экспозиция и графический проект Музея натуральной истории в Шанхае¹⁰³ представляет собой уникальный проект как с точки зрения формирования социального пространства, так и с точки зрения дизайна. Музей был реконструирован в 2015 году американским архитектурным бюро Percins+Will, и стал обладателем премии Chicago Devine Detail Award за 2015 год.

Проект представляет собой сложную систему, как с точки зрения дизайна и архитектуры, так и с точки зрения ландшафтного дизайна. Сооружение представляет собой биоклиматическое здание, которое обеспечивает максимальное количество дневного света и минимальное количество вредных компонентов солнечных лучей. Музей демонстрирует различные элементы геологической системы, объединяя основные дисциплины, связанные с науками о земле. В рамках музея внимание уделено и петрографической системе.

Следует обратить внимание, что в дизайн решениях данного проекта активно использованы элементы и формы микрографики. Источником этой темы является несколько иная, нежели использованная в рамках данной работы составляющая: дизайнерское бюро Percins+Will использует структуру и строение клетки как основополагающий принцип. Тем не менее, важно обратить внимание, что именно микрографическая система оказалась востребована в рамках данного проекта. Следует отметить, что проект Музея натуральной истории в Шанхае представляет собой важное явление как проект, объединивший естественнонаучную тему и дизайн, а также геологический материал и продуманную схему его подачи, работу китайских специалистов и ведущих мастеров интернационального художественного пространства.

¹⁰³ Шанхайский музей натуральной истории (Шанхай, Китай), www.snhm.org.cn

Глава 3. Проект графического сопровождения Музея Петрографии СПбГУ.

Данный проект посвящен разработке и формированию проекта графического сопровождения Петрографического музея кафедры Петрографии СПбГУ. Петрографический музей Санкт-Петербургского государственного университета является уникальным образованием. Это один из немногих в мире музеев, посвященных изучению камня. Музей уникален и своим собранием, и своей историей, и своим академическим статусом. Музей был основан профессором А. Иностранцевым в 1873 году и функционирует как самостоятельный проект, прикрепленный к кафедре петрографии с 1935 года. Таким образом, это один из самых старых естественнонаучных музеев в России.

Одновременно с этим, Петрографический музей кафедры Петрографии СПбГУ – образовательное учреждение. Коллекции, собранные в музее, используются как учебные пособия – это не просто музейный, а живой материал, к которому студенты и преподаватели СПбГУ обращаются каждый день. Вот почему одной из задач проекта было найти для музея актуальную графическую форму, которая позволит представить музей как активно действующую современную институцию.

3.1. Общая характеристика объекта.

Как объект графического сопровождения, музей Петрографии интересен и уникален по целому ряду причин. Во-первых, это музей, обладающий уникальной коллекцией камней. Во-вторых, музей петрографии представляет интерес как для академического сообщества, так и для массового посетителя – он

представляет собой важную институцию Санкт-Петербургского государственного университета, представляет академическое направление деятельности университета. В-третьих, это музей, обладающий обширной историей, сохраняющий академические традиции и передающий их широкому кругу специалистов в области камня и академической общественности.

Петрографический музей кафедры Петрографии СПбГУ начал формироваться еще в 1870-е годы. На протяжении второй половины 19 и в начале 20 веков фонд музея существовал как Геологический кабинет Его Величества при кафедре геологии. В 1919 году коллекцию музея дополнила коллекция Бестужевских курсов. Как самостоятельная единица музей существует с 1930-х годов. Важно, что значительная часть старой обстановки музея сохранилась с тех лет: это позволяет рассматривать музей не только как уникальную коллекцию, но и как уникальный объект по истории академической науки.

Музей петрографии связан и с образовательной средой. Значительная часть его коллекции формировалась как учебный материал, как приложение к учебникам. Это обстоятельство важно для определения статуса музея, который существовал и существует как образовательная, академическая и просветительская институция. Идея проекта – поддержать основные направления деятельности музея и скорректировать его представление, опираясь на опыт современного дизайна. В проекте использованы элементы актуального дизайна и искусства XX века – это один из возможных способов подчеркнуть интеллектуальный характер музея.

Важно обратить внимание и на актуальность графического сопровождения музеев геологии и естественной истории. Во

второй главе данного исследования мы обратили внимание на то, что обращение к принципам современного дизайна является важной частью современных геологических музеев. Многие музеи геологические музеи обращаются к принципам современного дизайна, помещая исторические естественно-научные коллекции в современную среду. Это позволяет представить пространство и коллекции естественно-научных музеев не только как важный академический, но и социальный проект. Использование современного дизайна позволяет подчеркнуть социальную открытость и общественную значимость музея.

В своих проектных разработках графическое сопровождение музея Петрографии СПбГУ ориентировано на важнейшие образцы искусства и дизайна XX века. Проект обращается к формам микрографики, которые были востребованы на протяжении всего XX века. Микрографика принципиально важна как в современном дизайне, так и в искусстве XX века. Идея настоящего проекта – подчеркнуть актуальность музея, используя важные для XX столетия принципы искусства и дизайна. Тем более, что в рамках работы над данным проектом было обнаружено безусловное визуальное сходство шлифов камней с объектами искусства XX века – с работами таких художников как Джексон Поллак, Густав Климт, Яеи Кусама и другие мастера.

Проект исходит из того, что основными посетителями музея являются студенты, преподаватели и представители академических кругов – то есть люди социально активные, с высшим или специальным техническим образованием. Понимание того, что основная аудитория проекта –

высокообразованные люди, позволило предложить решение, в котором важна интеллектуальная составляющая. То есть разработан проект, который опирается на художественный опыт XX века.

Проект ставит перед собой несколько целей. Прежде всего, задача определена как попытка продемонстрировать суть музея – ценность петрографической коллекции и интерес объекта (то есть камня) как такового. Кроме того, важным представляется подчеркнуть историческую ценность музея. Затем, важно определить и подчеркнуть актуальный статус музея, продемонстрировать, что, несмотря на богатую историю – это современный музей, который интересен как аудитории уже состоявшихся профессионалов, так и студентам. Использование принципов современного дизайна, попытка опереться как на актуальный дизайн, так и на приемы современного искусства позволят подчеркнуть вовлеченность музея в социальные, образовательные и художественные процессы сегодняшнего дня. Цель работы – подчеркнуть актуальность музея и его интеллектуальный академический характер.

Основными задачами проекта:

- определить принципы графического сопровождения музея Петрографии СПбГУ
- разработать проект графического сопровождения музея

3.2. Идея проекта.

Проект графического сопровождения музея Петрографии СПбГУ «Петро-Арт» исходит из двух основных творческих идей. Прежде всего, в данном проекте использован мотив камня.

Камень – основа коллекции музея, его основное достояние. Работая над данным проектом, нам было важно обратиться к основе коллекции музея, к его основному достоянию. В работе использованы очертания камня – это основной материал, к которому привязана коллекция музея.

Другой важный элемент – рисунок шлифов. Работая над проектом, мы обратили внимание на то, что рисунок шлифов похож на изобразительные техники и элементы многих произведений искусства XX века. Этот мозаичный рисунок использован как основной мотив проекта.

Проект объединяет две составляющие – тематическую и художественную. В рамках данной работы важно продемонстрировать как близость теме камня, так и возможность использования элементов дизайна и искусства XX века.

3.3. Состав проекта.

- логотип и фирменный знак
- цвет
- шрифт
- полиграфическая продукция
- плакаты
- блокнот
- билеты
- графические элементы
- элементы фирменного стиля

3.4. Описание и система проекта.

Логотип

В качестве основы логотипа выбраны очертания камня. Логотип сознательно сделан простым и понятным. Его идея – чистота форм, ясность и простота. Ясный логотип простой минималистической формы – часть идеи этого проекта.

Цвет

Работа построена на использовании преимущественно темных цветов: в природе, прежде всего, встречаются камни темных оттенков – черного и серого. Темный цвет должен подчеркнуть минималистическую идею проекта. Также в проекте использованы яркие акценты, точки, микрографические элементы. С одной стороны, это сочетание образует цветовой контраст, с другой – напоминает о ярких вкраплениях в шлифах камней и ярких элементах (точках) в произведениях искусства XX века (например, у Джексона Поллака, Марка Тоби и Павла Филонова).

Шрифт

Фирменный шрифт проекта - Mugiad pro во всех начертаниях.

Также используется родственный ему шрифт - Mugiad pro в начертаниях Bold и Condensed для написания текстовой информации.

Дополнительные графические элементы.

Основа дополнительных графических элементов – это шлифы камней под микроскопом. В данном проекте мы исходим из наблюдения, что шлифы камней похожи на образцы искусства XX века – картины художников авангардистов, абстракционистов, экспрессионистов, дадаистов и др.

Плакатная графика

Обычно люди не могут наблюдать природную красоту камней. Идея работы – продемонстрировать ту часть камня, которая скрыта внутри. Результатом этой работы является создание плакатов с яркими вкраплениями цвета. В плакатах использовано сходство со шлифами камней – контрастные цвета и минималистическая форма. Идея плакатов – демонстрация

процессов, которые происходят внутри камня. Графика обнаруживает внутреннюю структуру, внутренний мир и внутренний смысл камня.

Блокнот

Блокнот сам по себе представляется нам функциональной вещью, он отражает внутренний мир слов и мыслей. Так же как проект в целом обращается к внутреннему наполнению камня. В рамках данного проекта блокнот – важный смысловой элемент.

3.5. Основные этапы работы над проектом.

- изучение основных образцов дизайна XX века, связанных с принципами микрографики
- изучение принципов графического сопровождения музеев и музейных пространств
- изучение графического сопровождения естественнонаучных и геологических музеев
- разработка концепции
- разработка и создание эскизов
- реализация и подготовка проекта

3.6. Концепция проекта.

Сегодня графический дизайн остается не только достоянием узкого круга профессионалов – он является социальным продуктом, который способен объединить различные социальные группы. Задача проекта графического сопровождения музея Петрографии Санкт-Петербургского государственного университета – объединить академическую среду и принципы ее представления в публичном пространстве, историческое наследие и новые исследовательские формы, академическую науку и дизайн. Эта идея соединения принципов положена в основу проекта.

Современный дизайн представляется важным инструментом для представления достижений современной науки – она, как и дизайн обращена в будущее. Тем не менее, в работе над проектом была важна и архивная историческая нота – ведь речь идет о коллекции, основанной в 19 веке. У этой коллекции богатая история, она развивалась как часть научной системы Санкт-Петербургского государственного университета. Музей Петрографии СПбГУ хранит не только коллекцию камней, но и часть университетской истории.

Концепция проекта заключается в том, чтобы объединить характер материала (камня) с элементами дизайна XX века. Прежде всего, проект обращается к силуэту камня, использует его простую минималистическую форму. Это важный графический элемент и основа проекта. Для того, чтобы реализовать эту задачу, были исследованы основные материалы по истории искусства и дизайна XX века.

Другой графический компонент проекта – шлифы камней. Они обладают уникальным мозаичным рисунком, демонстрируют богатство природного материала и обнаруживают сходство с объектами искусства XX века.

В рамках графического проекта эти элементы выглядят как комбинация минималистических очертаний разной формы – они воспроизводят различные силуэты камней, разнообразные и, в то же время, однотипные. Мелкие микрографические элементы – это детали и части различной формы, они меняются, приобретают разные черты и силуэты.

Идея работы заключается в том, чтобы продемонстрировать сходство графических элементов материала и художественных объектов XX века. Проект стремится продемонстрировать, что камень как элемент может быть

исследовательским объектом и, в то же время, обладает художественной ценностью. Таким образом, проект использует две основных компоненты – форму и цвет, которые представлены через мозаичную структуру камней.

3.7. Перспективы практического использования.

Данный проект может быть использован как для внешнего представления музея, так и для внутреннего использования. Он дает возможность обозначить музей Петрографии как самостоятельную институцию. Использование (частично или полностью) разработок данного проекта возможно как в академической среде, так и за ее пределами. Одна из возможностей, которую предоставляет проект графического сопровождения – представление музея в широком социальном пространстве.

Данный проект дает возможность автономного представления музея в университетской среде. Санкт-Петербургский государственный университет – это огромное общественное пространство и огромная территория, где в разных помещениях может быть представлена информация о музее Петрографии.

Наконец данный графический проект (частично или полностью) может быть использован в академической среде – для поддержки и сопровождения научных конференций и для представления музея Петрографии СПбГУ как важной академической институции.

Заключение

Данный проект был посвящен изучению возможностей микрографики в дизайн системы. Его практической формой стала разработка проекта графического сопровождения музея Петрографии Санкт-Петербургского государственного университета. Итогом этой работы стало соединение теоретических и практических элементов: изучение микрографики как принципа, широко распространенного в дизайне XX века и использование этих концептов при разработке проекта Петрографического музея СПбГУ.

Это направление исследования представляется важным и актуальным. На протяжении всего XX века мы можем говорить о последовательном использовании принципов микрографики в дизайне. В результате проведенного исследования было выявлено, что микрографические формы возникают в дизайне первой половины XX века и дают о себе знать в искусстве экспрессионизма, дадаизма, кубизма и других течений XX века. Важно, что принципы микрографики являются важным элементом современного дизайна, их можно обнаружить в формах пост-модернизма и «новой волны».

Другое направление исследования, проведенное в рамках настоящего проекта – музейная графика, особенно применительно к музеям геологии и естественной истории. Ситуация, сложившаяся с художественными музеями более или менее очевидна: они активно используют современный дизайн и современную графику в создании своего образа.

С естественнонаучными музеями несколько сложнее: далеко не все музеи осознают важность графической системы в осуществлении своей деятельности. Тем не менее, данное исследование позволило обнаружить важную тенденцию –

попытки систематического обращения геологических и естественнонаучных музеев к современному дизайну. Целью этих проектов является как попытка создания позитивного образа современной науки, так и стремление привлечь новых посетителей в пространство музея. И в реализации этих устремлений дизайн играет решающую роль.

В рамках данного проекта была предпринята и реализована задача создания цельного образа естественнонаучного музея – в данном случае музея Петрографии СПбГУ. Он представляет собой уникальное явление и как научная, и как образовательная институция.

Целью данной работы стало создание графического облика музея Петрографии СПбГУ. В данной работе представлялось принципиально важным расставить целый ряд исследовательских, художественных и смысловых акцентов. Было важно подчеркнуть академический и интеллектуальный статус Петрографического музея – он существует как важное образовательное и исследовательское учреждение.

Одновременно с этим, было важно подчеркнуть современный характер музея. Существовая и функционируя в стенах СПбГУ, музей Петрографии представляет собой современное учреждение – обращение к принципам дизайна должно продемонстрировать современность музея, его актуальность, подчеркнуть его значение для современного культурного пространства. Здесь важны и включенность музея в пространство современной науки, и его соответствие актуальному контексту культуры.

В процессе работы над данным проектом были рассмотрены не только основополагающие работы по истории дизайна, но и важнейшие образцы дизайна XX века. Мы исходим

из предположения, что для создания проекта важно понимать опыт дизайн-проектирования предшествующих десятилетий. Это позволяет видеть основные методы работы, направления их изменения, преимущества и недостатки отдельных графических приемов.

В системе данного проекта мы рассматривали не только проекты из сферы дизайна, но и современного искусства. Материал, который предоставляют шлифы камней, находит много параллелей в изобразительном искусстве XX века: это работы П. Дюбюффе, Д. Поллока, В. Кандинского, П. Филонова и т.д. В рамках данной работы было принципиально важным подчеркнуть художественный контекст. В качестве дизайн-графических ориентиров, демонстрирующих возможность использования микрографических принципов, были выбраны работы В. Вайнгарта, Д. Карсона, С. Загмайстера, Н. Троклера.

В первой главе данного исследования были проанализированы принципы микрографики и последовательность их формирования в художественной системе XX века. Были рассмотрены аспекты использования микрографических систем в художественном пространстве второй половины XIX столетия и в начале XX века. В частности, рассмотрены и проанализированы работы импрессионистов, пуантилистов, венского сецессиона и прежде всего – Г. Климта.

Далее в первой главе были рассмотрены основные авангардные течения первой половины XX века. Этот раздел исследования был посвящен изучению микрографических принципов в работах фовистов, экспрессионистов, футуристов и кубистов. В результате исследования было выявлено, что микрографическая система является важной составляющей художников первой половины XX века. Микрографические

элементы, напоминающие о шлифах камней, могут быть обнаружены в работах Ж. Брака, Л. Кирхнера, Э. Нольде, В. Кандинского, П. Филонова, М. Дюшана и других ключевых художников XX века. Также микрографические принципы находят свои параллели в работах сюрреалистов и представителей абстрактной живописи.

Также в первой главе рассматриваются изобразительные принципы второй половины XX века. Важной формой использования микрографики в искусстве XX столетия был абстракционизм и его различные формы. В частности, микрографика является важным элементом такой системы как абстрактный экспрессионизм. Мастера этого направления поддерживали идеи европейского экспрессионизма и, в то же время, поддерживали развитие спонтанного метода, выраженного в абстрактных хаотических формах. Одним из важнейших примеров этой графической схемы можно считать работы Д. Поллока. Его произведения представляют собой комбинацию мельчайших форм – элементы этого графического принципа были использованы в данной работе при подготовке графического проекта.

Важный этап первой главы – изучение принципов микрографики в системе графического дизайна. В этом разделе выявлено три основных направления, которые объединяют формы графического дизайна и микрографики. Прежде всего, микрографические принципы дают о себе знать в системе швейцарского плаката. Одновременно с этим, использование микрографической системы заметно в рамках японской школы плаката. Микрографические элементы в работах Р. Ямасиро, Ю. Камекура, К. Нагаи, И. Танака связаны с преобразованием изображения и текста.

В современной художественной системе использование микрографики может быть соотнесено с художественной системой пост-модернизма и «Новой волны». В рамках этих программ использованы микрографические элементы и мозаичные принципы. В графике «Новой волны» нарушение привычного композиционного порядка предполагало использование drobных элементов. Микрографические принципы использованы в работах В. Вайнгарта, Н. Троклера, Э. Грейман, Д. Карсона и являются важной частью дизайна и художественного пространства XX века.

Первую главу завершают выводы о том, что микрографические принципы были важной частью изобразительного искусства XX века. Они объединяют такие направления как изобразительное искусство и дизайн и дают основание рассматривать искусство и графику как единую систему. По итогам наблюдений, сделанных в первой главе, можно сказать, что микрографические принципы являются важным элементом художественной системы и дизайна XX века.

Во второй главе данного исследования рассмотрена графическая и дизайн практика музеев – прежде всего, музеев геологии и естественной истории. Во второй главе были проанализированы формы графического сопровождения крупнейших музеев, посвященных естественнонаучной теме. На основании проведенного исследования можно сделать вывод о том, что музеи естественной истории (в том числе музеи, связанные с геологией) проявляют заметный интерес к графическому дизайну. Они видят в графическом сопровождении способ решения проблем, связанных с позиционированием и посещаемостью музея. В то же время, до сих пор не существует убедительной формы и системы

представления геологических и естественнонаучных музеев. На сегодняшний момент невозможно назвать ни одного геологического музея, чей графический стиль был бы по-настоящему убедителен.

Создание проекта графического сопровождения музея Петрографии СПбГУ было призвано отчасти решить эту проблему. С одной стороны, речь идет о разработке дизайн-проекта, который мог бы представлять музей как академическое, образовательное учреждение, как интеллектуальный центр. С другой стороны, одной из наших целей было создание прецедента – формирование графического стиля для музея Петрографии СПбГУ.

Список Литературы

1. Аббасов И.Б. Основы графического дизайна. М. ДМК Пресс, 2008. – 224 с.
 2. Аксенов Г. П. Эволюция художественно-образной выразительности в графическом дизайне в процессе развития полиграфических средств: автореф. дис. канд. искусствоведения. М., ВНИИТЭ, 2008. – 24 с.
 3. Андреева Е. Постмодернизм. (Новая история искусства). СПб: "Азбука-классика", 2007. — 488 с.
 4. Андреева Е. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. – 710 с.
 5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007. – 392 с.
 6. Аронов В. Дизайн в культуре XX века. 1945 — 1990. М.: «Издатель Дмитрий Аронов», 2013. — 408 с.
- Аронов В. Р. Баухауз и ВХУТЕМАС, М.:ВНИИТЭ, 1982г. – Вып. 3
7. Аронов В.Р. Дизайн в культуре XX века. Анализ теоретических концепций: автореф. дис. док-ра искусствоведения (теория и история культуры)/ Российский институт культурологии. М., 1995. – 30 с.
 8. Аронов В. Теоретические концепции зарубежного дизайна 1. М. : ВНИИТЭ, 1992. – 122 с.
 - 9 . Аронов В. 100 дизайнеров Запада / В. Аронов, А. Иконников, А. Дижур и др. М. : ВНИИТЭ, 1992. – 216 с.

10. Бабурина Н. И. Русский плакат Вторая половина XIX - начало XX века / Нина Бабурина.—Л. : Художник РСФСР, 1988. — 192 с.; ил.
11. Барт, Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М. 2003. — 272 с.
12. Беккерман Я.И. Технология оформительских работ / Я. И. Беккерман. - М.: Высшая школа, 1991. — 128 с.
13. Бенуа А. Задачи графики. // Искусство и печатное дело-1910. № 2-3. С. 41-48.
14. Бергер К.М. Путеводные знаки. Дизайн графических систем навигации. РИП-Холдинг, 2005. — 176 с.
15. Бодрийяр Ж. Общество потребления (1970). М.: Республика, 2006. — 272 с.
16. Богачев А. Плакат. / Под. ред. В. Лесового.- Л.: Благо, 1926. — 38 с.
17. Бойтлер М. Реклама и кинореклама М.: Кинопечать, 1926. — 112 с.
18. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. Текст. М.: Издатель Дм. Аронов, 2006. — 432 с.
19. Буковицкая О. Дизайн текста: шрифт, эффекты, цвет. М., ДМК, 2000. — 304 с.
20. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. — 240 с.
21. Бродская Н. Фовисты. Из истории французской живописи XX века. СПб.: Аврора, Паркстоун, 1996. — 288 с.

22. Васильева Е. В. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX - начала XX века. Lambert Academic Publishing, Германия. – 281 с.
23. Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016
24. Васильева Е. В. Фотография и феномен времени. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15, 2014. Вып. 1, с. 64 – 79.
25. Васильева Е. В. Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15, 2014, вып. 3, с. 64 – 80.
- Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. / Пер. с нем. А. Франковского- М.-Л.: 1930.- 289 с.
26. Вернер И. Все о мультимедиа. Киев: BNV, 1996. – 351 с.
27. Виолле ле Дюк. Беседы об архитектуре : [В 2-х томах], М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1937—1938.
28. Власов В., Лукина Н.. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: терминологический словарь. СПб: Азбука-Классика, 2005. – 320 с.
29. Вольф Н. Экспрессионизм. М.: АРТ-РОДНИК, 2006. – 96 с.
30. Герман М. Модернизм : искусство первой половины XX века – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 478 с.
31. Герчук Ю. История графики и искусства книги. М.: Аспект-пресс, 2000. – 320 с.

32. Глазычев В. Проблемы массовой культуры.//Вопросы философии 1970. № 12. – 14-16 с.
33. Глинтерник Э. Реклама в России XVIII - первой половины XX века. СПб.: Аврора, 2007. — 360 с.
34. Глинтерник Э. В плену эфемерных созданий.(100 лет русскому рекламному плакату) // Мир дизайна. 1995. № 1. — С. 30-36.
35. Гомбрих Эрнст. История искусства. М.: Аст, 1995. – 675 с.
36. Горощенко Г. Как работать над плакатом М.-Л.: Изогиз, 1932. – 82 с.
37. Гурова Е. А. Концепции визуальной коммуникации в журнальном дизайне США (конец XIX - середина XX вв.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербург, 2011
38. Девшвили Д. В. Интернациональный стиль и современный графический дизайн. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 2004
39. Девшвили Д. В. Зарождение интернационального стиля в графическом дизайне // Ракурсы. Сб. статей. Вып. 4. М., Государственный институт искусствознания, 2002. — С. 309-321.
40. Делез, Ж. Логика смысла (1969). М: Раритет, 1998 – 480 с.
41. Диденко И., Островенец А., Циглер Б. Художественное оформление средств наглядной агитации и пропаганды. М.: Просвещение, 1979. – 159 с.
42. Евстафьев В., Пасютина Е. История российской рекламы. М.: ИМА-пресс, 2002. – 392 с.

43. Ерохина Ю. В. Художественно-стилевые атрибуты и типология российского киноплаката /Известия высших учебных заведений: Проблемы полиграфии и издательского дела. М.: МГУП, №4, 2008. — с.113—120.
44. Заварицкий А. Что же такое петрография? // Вестник АН СССР 1940. № 1/2. С. 114-117
45. Иванов Д. Виртуализация общества. Версия 2.0. Текст. СПб.: Петербургское востоковедение, 2002. — 224 с.
46. Иттен Й. Искусство цвета. М.: «Издатель Дмитрий Аронов», 2001. – 96 с.
47. Иттен Й. Искусство формы. М.: «Издатель Дмитрий Аронов», 2009. – 136 с.
48. Кандинский В. О духовном в искусстве (1912). М.: Архимед, 1992. – 109 с.
49. Кар Л. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски. М.: АСТ, 2002. – 128 с.
50. Капр А. Эстетика искусства шрифта. М: «Книга», 1979 – 124 с.
51. Клифорд Дж. Иконы графического дизайна. М: Эксмо, 2015. – 239 с.
52. Кнорре К. Наружная реклама. М.: Бератор-Пресс, 2002. — 192 с.
53. Королькова А. Живая типографика. М.: Index Market, 2007. – 220 с.
54. Крапивенко А. В. Технологии мультимедиа и восприятие ощущений. М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2009. – 271 с.

55. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. СЛОВО. Москва, 2000.
56. Кузнецов Е. А. Краткий курс петрографии (магматических и метаморфических пород): учеб. для гос. ун-тов и вузов / М.: Издательство Московского университета, 1970. — 325 с.
57. Курушин В. Графический дизайн и реклама. М.ДМК Пресс, 2001. – 272 с.
58. Лаврентьев А. Н. Лаборатория конструктивизма. М.: Грантъ, 2008. – 256 с.
59. Лакан, Ж. Телевидение (1974). М., 2000. – 160 с.
60. Лаптев В.В. Швейцарский панк или типографика «новой волны» // Просто design. Журнал по графическому дизайну. 2005, № 2 (17) – с.23-35.
61. Лебедев А., Лебединский В. Популярная петрография. М.: Наука, 1968. — 224 с.
62. Левинас, Э. Тотальность и бесконечное: эссе о внешности. СПб, 1998.
63. Левинсон-Лессинг Ф., Струве Э. Петрографический словарь. М.: ГНТИ лит. геологии и по охране недр, 1963. – 448 с.
64. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна (1979). М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
65. Лобзин Ю., Рожавский В. Графический дизайн. М.: Русское слово, 2008. – 288 с.
66. Лола Г. Рекламные коммуникации в современном искусстве. СПб.: СПбГУКИ, 2007
67. Лотман. Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин.: «Александра», 1992. – 472 с.

68. Лю Цзянь. Шрифтовой художественный плакат: традиции и современность. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербург, 2008
- Ляхов В. Советский рекламный плакат и рекламная графика. М.:1977. – 183 с.
69. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего. М.: «Мир», 2005. – 495 с.
70. Михайлов С. История дизайна. М.: Союз дизайнеров России, 2006. – 393 с.
71. Михалкович В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М.: Наука,1986. — 222 с.
72. Нестеренко О. Краткая энциклопедия дизайна. М.: Мол. Гвардия, 1994 – 336 с.
73. Ньюарк К. Что такое графический дизайн? М.: Астрель, 2005 – 256 с.
74. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Восстание масс. М. : Радуга, 2003. - 203 с.
75. Охочинский В. Плакат: развитие и применение. Л.: Изд-во Акад. художеств, 1926. – 92 с.
76. Пажитнов Н. Творческое наследие Баухауса (1919-1933), ДИ. 1962. № 7, 8.
77. Потапов С. Образ продукта дизайна и его ценностное осознание//Философские и эстетико-теоретические основы исследования эстетической ценности промышленных изделий. Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». М.: ВНИИТЭ, 1982. - Вып.38. - С. 94-103.

78. Райли Н. Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до Постмодернизма. М.: Магма, 2004. – 544 с.
79. Риверс Ш. Максимализм. Графический дизайн эпохи упадка и пресыщенности. М.: АСТ, Астрель, 2008. – 302 с.
80. Розенсон И. Основы теории дизайна. СПб.: Питер, 2006. – 224 с.
81. Романычева Э. Дизайн и реклама: Компьютерные технологии. М.: ДМК, 2000. – 432 с.
82. Рудер Э. Типографика. М.: Книга, 1982. – 286 с.
83. Сальникова Е. Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы. М.: Алетейа, 2002. – 288 с.
84. Сануйе М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999. – 638 с.
85. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. – 343 с.
86. Серов С. Стил в графическом дизайне 60-80-х гг. М.: ВНИИТЭ, 1991. – 116 с.
87. Серов С. Типографика визуальной коммуникации. М.: «Линия График», 2002. – 32 с.
88. Селюков М. Социально-экономические аспекты формирования бренда: автореферат на соискание ученой степени кандидата экономических наук. 08.00.05, Белгород, 2004, 25с.
89. Сидоров А. Искусство плаката.//Горн.- 1922,- № 2.- С. 122-127.
90. Сидоров А. Русская графика начала XX века: Очерки истории и теории М.: Искусство, 1969. – 250 с.

91. Смирнов С. Шрифт и шрифтовой плакат. М.: Плакат, 1977. – 148 с.
92. Тоффлер, Э. Шок будущего. М.: АСТ, 2002. – 557 с.
- Турчин В. По лабиринтам авангарда. М: Издательство МГУ, 1993. – 248 с.
93. Туэмлоу Э. Графический дизайн. Фирменный стиль, новейшие технологии и креативные идеи. М.: АСТ, 2007. – 256 с.
94. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. Koenemann, 2004. – 428 с.
95. Филл Ш., Филл П. История дизайна. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. — 512 с.
96. Филонов П. Н. Пропевень о Проросли Мировой. СПб.: Журавль, 1915
97. Павел Филонов. Каталог. — Л.: ГРМ, 1988
98. Фостер Х. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2015. - 816 с.
99. Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. М: Галарт, 1995. – 424 с.
100. Хембри Р. Самый полный справочник. Графический дизайн. АСТ, Астрель. 2008.
101. Хёлберт А. Сетка: Модульная система конструирования и
102. производства газет, журналов и книг. М.: Книга, 1984. – 56 с.
103. Чихольд Я. Новая типографика. М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2011. – 244 с.
104. Чихольд Я. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении и типографике. М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2008. - 228 с.

105. Шеньо-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: НЛЮ, 2002. – 416 с.
106. Alexandrian, S. Surrealist Art. London: Thames & Hudson, 1970. – 256 p.
107. Ambrose G., Harris P. Basics Design: Format. Lausanne: AVA Publishing SA, 2004. – 192 p.
108. Ambrose G., Harris P. Basics Design: Grids. Lausanne: AVA Publishing SA, 2008. – 208 p.
109. Ambrose G., Harris P. Basics Design: Image. Lausanne: AVA Publishing SA, 2005. – 176 p.
110. Ambrose G., Harris P. Basics Design: Layout. Lausanne: AVA Publishing SA, 2005 – 216 p..
111. Ambrose G., Harris P. Basics Design: Print & Finish. Lausanne: AVA Publishing SA, 2006. – 184 p.
112. Ambrose G., Harris P. Basics Design: Typography. Lausanne: AVA Publishing SA, 2005. – 176 p.
113. Ambrose G., Harris P. The Fundamentals of Graphic Design. Lausanne: AVA Publishing SA, 2008. – 200 p.
114. Ambrose G., Harris P. The Production Manual: A Graphic Design Handbook. Lausanne: AVA Publishing SA, 2008. – 192 p.
115. Ambrose G., Harris P. The Visual Dictionary of Graphic Design. Lausanne: AVA Publishing SA, 2006. – 288 p.
116. Anfam, D. Abstract Expressionism. New York & London: Thames & Hudson, 1990. – 216 p.

117. Anscombe I., Gere S. Arts and Crafts in Britain and America. New York: Rizzoli, 1975. – 232 p.
118. Arnanson, H. History of Modern Art. New Jersey: Prentice Hall, 1986. – 744 p.
119. Aynsley J. A century of graphic design: graphic design pioneers of the 20th century / Jeremy Aynsley. London : Mitchell Beazley, 2001. – 256 p.
120. Appaduria, A. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. University of Minnesota Press, 1996. – 229 p.
121. Baldwin J. Visual Communication: From Theory to Practice / J. Baldwin, L. Roberts. -Lausanne: AVA Publishing SA, 2005.
122. Berghaus G. Futurism and the technological imagination, Rodopi, 2009.
123. Bockris V. Warhol: The Biography. New York: Da Capo Press, 1997
124. Borsi F., Godoli E. Vienna 1900 Architecture and Design. New York: Rizzoli International Publications, 1986
125. Breton André, Manifestoes of Surrealism, transl. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor, 1971
126. Carter D. E. The Big Book of New Design Ideas / D. E. Carter. New York : HarperCollins Publishers, 2005. - 384 p.
127. Carter R. Typographic Design: Form and Communication / R. Carter, B. Day, P. B. Meggs. 2nd ed. - Sydney : Van Nostrand Reinhold, 1993.

128. Cooper P. Cubism. London: Phaidon, 1995
129. Dabner D. Graphic Design School: The Principles and Practices of Graphic Design / D. Dabner. London : Thames & Hudson, 2004
130. Dabrowski M. Kandinsky Compositions. New York: Museum of Modern Art, 2002.
131. Deicher S. Piet Mondrian, 1872—1944: structures in space. Köln: Benedikt Taschen, 1995
132. Dempsey A. Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art. Thames & Hudson, 2010
133. Derrida, J. Aporias. Stanford University Press, 1993.
134. Derrida, J. The Gift of Death. University of Chicago Press, 1995.
135. Dictionary of Graphic Design. Thames and Hudson. London, 1999.
136. Documenta III. Internationale Ausstellung; Katalog. Kassel/Köln 1964
137. Ducrey, M. Félix Vallotton: His Life, His Technique, His Paintings. Lausanne: Edita SA, 1989
138. Düchting H. Wassily Kandinsky 1866–1944: A Revolution in Painting. Taschen, 2000.
139. Elderfield, J. Kurt Schwitters., London: Thames and Hudson, 1985
140. Eskilson S. J. Graphic Design: A New History / Stephen J. Eskilson. London : Laurence King Publishing Ltd., 2007

141. Fauchereau S. Kupka. Rizzoli, 1989
Fella E. Letters on America. Essays by Lewis Blackwell & Lorraine Wild. Laurence King. London, 2000.
142. Fern A. M. Word and Image: Posters from the Collection of the Museum of Modern Art. Exhibition catalogue / Alan M. Fern. New York : Museum of Modern Art/NYGS, 1968.
143. Fiell C. Contemporary Graphic Design / Charlotte Fiell, Peter Fiell. Köln : Taschen GmbH, 2007. - 560 p.
144. Fiell C. Design of the 20th Century / Charlotte Fiell, Peter Fiell. Köln: Taschen, 2005. -532 p.
145. Fiell C. Graphic Design Now // Charlotte Fiell, Peter Fiell. Köln : Taschen GmbH, 2006. -352 p.
146. Fiell, C., Fiell P. Graphic design for the 21st century. Taschen, 2003
147. Fliedl G. Gustav Klimt 1862–1918 The World in Female Form, Köln : Taschen GmbH, 1994
148. Foster J. New Masters of Poster Design: Poster Design for the Next Century / J. Foster. -Beverly : Rockport Publishers, 2006. 256 p.
149. Francis M., Foster H. Pop. London and New York: Phaidon, 2010.
150. Francisco M. Sourcebook of Contemporary Graphic Design / M. Francisco. New York : HarperCollins Publishers, 2009. - 500 p.
151. Franciscono M. Paul Klee: His Work and Thought. Chicago: University Of Chicago Press, 1991.
152. Frascara J. Communication Design: Principles, Methods, and Practice / J. Frascara. New York : Allworth Press, 2004. - 240 p.
153. Frutiger A. Type Sign Symbol. ABC. Zurich, 1981

154. Green C. MoMA collection, Cubism, Introduction, from Grove Art Online, Oxford University Press, 2009.
155. Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews. Ed. by P. Karmel. New York, MOMA, 1999.
156. Gordon D. Expressionism: Art and Ideas. New Haven: Yale University Press, 1987
157. Jennings, C. Norman Lewis. New York: Kenkeleba House, 1989
158. Jubert R. Niklaus Troxler – Designer & Design. Paris:Pyramyd, 2007
159. Gooding, M. Abstract Art, Tate Publishing, London, 2000
160. Hachmeister, H. Mark Tobey: Light. Space. Muenster: Hachmeister Verlag 2004
161. Heiz A. V. Swiss Graphic Design / Andre Vladimir Heiz ; ed. by R. Klanten, H. Hellige, M. Mischler. Berlin : Die Gestalten Verlag, 2000. - 214 p.
162. Heller S. Anatomy of Design: Uncovering the Influences and Inspiration in Modern Graphic Design / Steven Heller and Mirko Illic. Massachusetts : Rockport Publishers, 2009.-208 p.
163. Heller S. Design Literacy: Understanding Graphic Design / Steven Heller. New York : Allworth Press, 2004. - 400 p.
164. Heller S. Design and Style. Bauhaus and New Typography / Steven Heller, Seymour Chwast. Cohoes : Mohawk Papers Mills / The Pushpin Group Inc., 1992. 30 p.
165. Heller S. Euro Deco: graphic design between the wars / Steven Heller and Louise Fili. -San Francisco : Calif.: Chronicle, 2004. 500 p.

166. Heller S. German Modern: graphic design from Wilhelm to Weimar / Steven Heller & Louise Fili. San Francisco : Chronicle Books, 1998. - 131 p.
167. Heller S. Graphic Design History / Steven Heller, Georgelte Ballance. New York, Allworth Press, 2007. - 288 p.
168. Heller S. Graphic Design Time Line: A Century of Design Milestones / S. Heller, E. Pettit.- New York : Allworth Press, 2000. 256 p.
169. Heller S. Graphic Style: from Victorian to Post Modern / Steven Heller, Seymour Chwast. -New York : Harry N. Abrams, Inc., 1988. 240 p.
170. Heller S. Icons of Graphic Design / S. Heller, M. Hie. London : Thames & Hudson, 2008
171. Heller S. Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century / Steven Heller. London : Phaidon Press, 2003. - 240 p.
172. Heller S. Typology: Type Design from the Victorian Era to the Digital AgeGerman modern: graphic design from Wilhelm to Weimar / Steven Heller & Louise Fili. — San Francisco : Chronicle Books, 1999. 196 p.
173. Hendrickson J. Roy Lichtenstein. Cologne: Taschen, 1988
Hillier B. The Decorative Arts of the Forties and Fifties: Austery Binge / B. Ilillier. -London : Studio Vista, 1970. 136 p.
174. Hillier B. The Style of the Century 1900-1980 / B. Hillier. New York : E. P. Dutton, 1983.-234 p.
175. Hilner M. Basics Typography: Virtual Typography / B. Ilillier. — Lausanne : AVA Publishing SA, 2009. 192 p.

176. Hollis R. Graphic Design. A Concise History / Richard Hollis. London : Thames & Hudson, 2001.-224 p.
177. Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006. - 271 p.
178. Hyman T. Bonnard. London: Thames & Hudson, 1998
179. Hugnet G. L'aventure dada. Paris, 1957
180. Kotz, M. L. Rauschenberg: Art and Life. New York City: Harry N. Abrams, 2004
181. Kunz W. Typography: Macro- and Microaesthetics. – Zurich: A. Niggli, 1998.
182. Kunz W. Typography: Formation and Transformation.– Zurich: A. Niggli, 2004.
183. Lewis J. The 20th Century Book : Its Illustration and Design / John Lewis. London : Studio Vista, 1967.-272 p.
184. Lewis J. Typography: design and practice / John Lewis. — New York : Taplinger Publishing Co., Inc., 1978.- 145 p.
185. Long F., Robertson P. Charles Rennie Mackintosh in France. 1923-27. Glasgow: The National Gallery of Glasgow, 2005
186. Meggs P. B. A History of Graphic Design / Philip B. Meggs. 3rd ed. - New York : John Wiley & Sons, Inc., 1998. - 592 pp.
187. Meggs P. B. Type and image: the language of graphic design / Philip B. Meggs. New York : Van Nostrand Reinhold, 1989. - 200 p.
188. Müller-Brockmann J. History of the Poster / Josef Müller-Brockmann, Shizuko MullerBrockmann. Zurich : ABC Press, 1971.- 244 p.

189. Müller-Brockmann J. A History of Visual Communication / Josef Müller-Brockmann. -Zurich : A. Niggli, 1971. 312 p.
190. Müller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design: A visual communication manual for graphic designers, typographers, and three dimensional designers / Josef MüllerBrockmann. Teufen : Verlag A. Niggli, 1981. - 176 p.
191. Parry L. **William Morris Textiles**. London: Weidenfeld & Nicolson, 1983
192. Paul Klee: Catalogue Raisonné. 9 vols. Paul Klee Foundation. Museum of Fine Arts, Berne. New York: Thames & Hudson, 1998–2004.
193. Purcell, K. Alexey Brodovitch. London: Phaidon Press, 2002
194. Peters O. Emil Nolde // New Worlds: German and Austrian Art, 1890-1940. New Haven and London: Yale University Press, 2001
195. Pevsner N. Pioneers of Modern Design. Harmondsworth: Penguin Books, 1975
196. Pickeral T. Mackintosh. London: Flame Tree Publishing, 2005
197. Crawford A. Charles Rennie Mackintosh. London: Thames & Hudson, 1995
198. Rand P. A Designer's Art / Paul Rand. New Haven : Yale University Press, 1985
199. Rand P. Design, Form and Chaos / Paul Rand. New Heaven: Yale University Press, 1993
200. Richter, H. Dada: Art and Anti-art. New York and Toronto: Oxford University Press, 1965
201. Rowell M. František Kupka: A Metaphysics of Abstraction. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1975

202. Shaughnessy A. Herb Lubalin: American Graphic Designer. London: Unit Editions, 2012
203. Selz P. The Work of Jean Dubuffet. New York: The Museum of Modern Art, 1962
204. Smith V. Forms in Modernism: The Unity of Typography, Architecture and the Design Arts 1920s-1970s / V. Smith. -New York : Watson-Guptill Publications, 2005. 160 p.
205. Spencer H. Pioneers of Modern Typography / Herbert Spencer. London : Lund Humphiers, 1990.- 160 p.
206. Spencer H. The Liberated Page / Herbert Spencer. London : Lund Humphiers, 1987. -168 p.
207. Thom M., Carson D. Ortlos: Architecture of the Networks. Hatje Cantz Publishers, 2005
208. Triggs T. Type Design: Radical Innovations and Experimentation / T. Triggs. New York : HarperCollins Publishers, 2003. - 224 p.
209. Triggs T. Radical Type Design / T. Triggs. New York : HarperCollins Publishers, 2005. -224 p.
210. The Conran Directory of Design. Edited by Stephen Bayley. New York, 1985
211. Twemlow A. What is Graphic Design For? / A. Twemlow Hove : RotoVision SA, 2006. -256 p.
212. Topp, L. Architecture and truth in fin-de-siecle vienna. Cambridge, UK Cambridge UP, 2004
213. Vauxcelles L. Le Salon d'Automne, Gil Blas, 17 October 1905. Screen 5 and 6. Gallica, Bibliothèque nationale de France
214. Vezin A.; Vezin L. Kandinsky and the Blue Rider. Terrail.: 1992

215. Walton R. The Big Book of Graphic Design. New York : HarperCollins Publishers, 2007
216. Weingart W. Typography: My Way to Typography / Wolfgang Weingart. Baden: Lars Müller Publishers, 2000. – 520 p.
217. Wildman S. Christian J. Edward Burne-Jones. Victorian Artist – Dreamer. N.Y.: The Metropolitan Museum Of Art, 1998
218. Willett J. Expressionism. New York: World University Library, 1970

Приложение

(Перечень музеев петрографии)

1. Национальный музей естественной истории (Смитсоновский институт, Вашингтон), www.si.edu
2. Гарвардский музей естественной истории (Кембридж, Массачусетс),
<http://hmnh.harvard.edu>
3. Геологический музей им. Чарльза Лэпворта (Бирмингем, Великобритания), www.lapworth.bham.ac.uk
4. Музей естественной истории Оксфордского университета (Оксфорд, Великобритания), www.oum.ox.ac.uk
5. Геологический музей Копенгагенского университета / Музей натуральной истории Дании (Копенгаген, Дания),
www.snm.ku.dk
6. Минералогический музей в Париже (Париж, Франция),
www.mines-paristech.fr/Ecole/Culture-scientifique/Musee-de-mineralogie/
7. Фрайбергская горная академия (Фрайберг, Германия)
www.tu-freiberg.de
8. Центральный научно-исследовательский геолого-разведочный музей (ВСЕГЕИ, Санкт-Петербург),
www.vsegei.ru/ru/structure/information/museum
9. Геологический Музей Китая (Пекин, Китай),
www.gmc.org.cn
10. Геологический музей Шанхая (Шанхай, Китай),
www.shdz.org
11. Шанхайский музей натуральной истории (Шанхай, Китай),
www.snhm.org.cn

Список иллюстраций

Микрографика в искусстве (Визуальные аналоги в сфере искусства)

Концепции графического дизайна и изобразительного искусства в первой половине 20 века. Основные этапы развития графической системы XX века.



Уильям Моррис. Растительный узор 4



«Страшный суд». Morris and Company по эскизам Эдварда Берн-Джонса для Собора Святого Филиппа в Бирмингеме (1896-97)



Обложка книги «Городские церкви Рена» Артура Макмердо (1883)



La Rue de Soleil Port-Vendres, 1926

C. R. Mackintosh



Opera of the Sea (date uncertain)

Margaret Macdonald Mackintosh



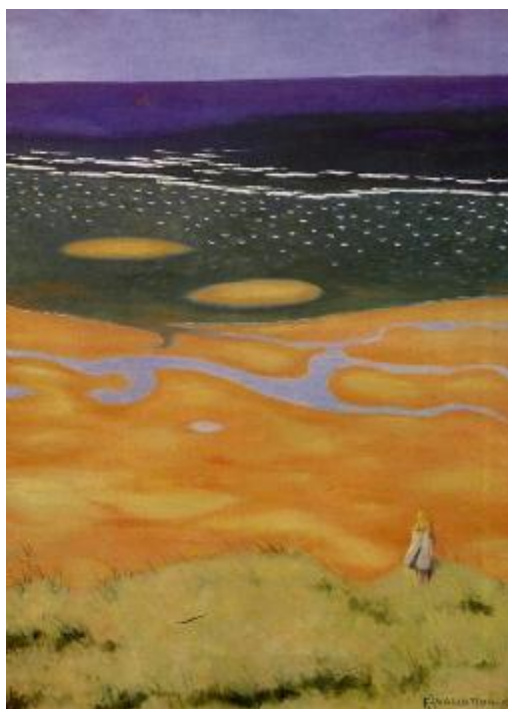
Феликс Валлотон. «Ар Нуво. Постоянная экспозиция». 1898



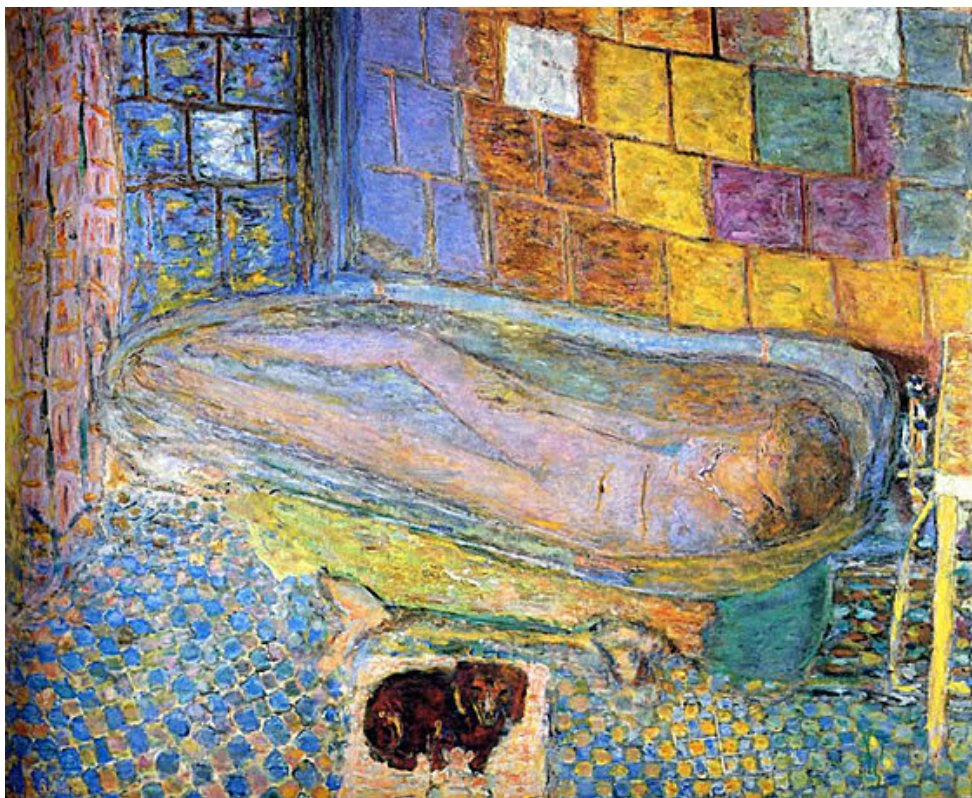
Феликс Валлотон «Верден», 1917



Феликс Валлотон «Плато Боланте», 1917



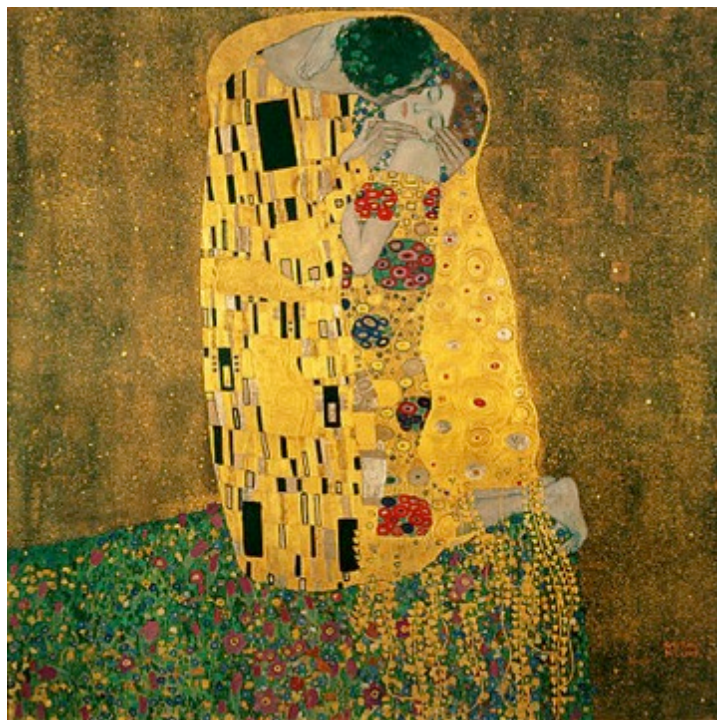
Феликс Валлотон «Прилив» 1913



Пьер Боннар «Дама с собачкой в ванне», 1941-46



Густав Климт «Портрет Адели Блох-Бауэр I», 1907



Густав Климт «Поцелуй», 1908



Густав Климт «Бетховенский фриз», фрагмент, 1902



Густав Климт «Парк», 1909-1910



Густав Климт «Яблоня», 1912

Фовизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм

Иллюстрации к 2 части 1 главы



Анри Матисс «Роскошь, покой и наслаждение», 1904 (Музей д'Орсе, Париж)



Анри Матисс «Открытое окно», 1905 (Национальная галерея, Вашингтон)



Андре Дерен «Сохнущие паруса», 1905 (Музей изобразительных искусств им. Пушкина, Москва)



Андре Дерен «Мост Чаринг Кросс», 1906 (Национальная галерея, Лондон)



Морис де Вламинк «Река Сена», 1906 (Музей Метрополитан, Нью-Йорк)



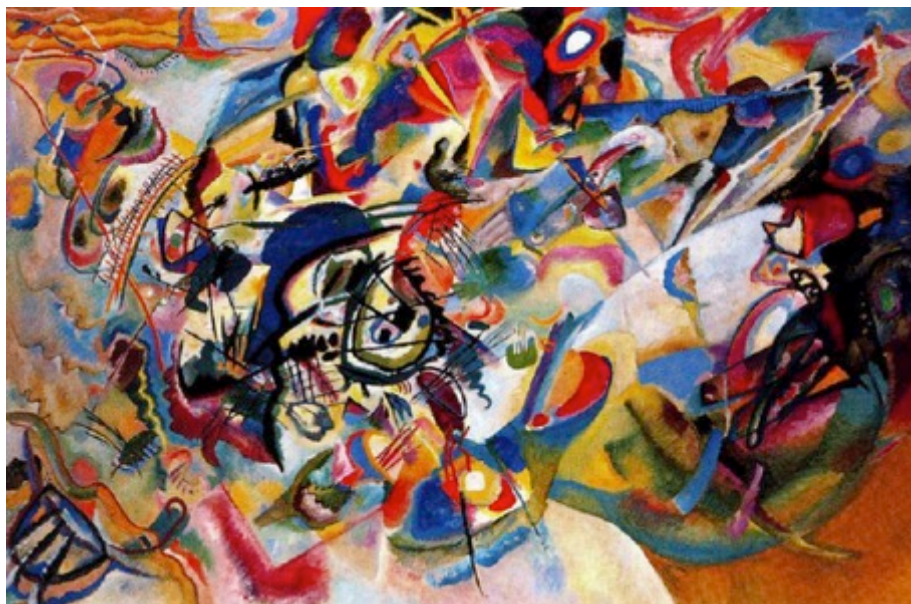
Эрнст Людвиг Кирхнер, текст манифеста группы «Мост», 1906



Эрих Хеккель «Белые дома в Дангасте», 1908



Эмиль Нольде «Сад цветов», 1908



Василий Кандинский «Композиция VII», 1913 год
(Третьяковская Галерея, Москва)



Василий Кандинский «Композиция X», 1939



Пауль Клее «Ночной праздник», 1921 (Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк)



Пауль Клее «Красно-черная архитектура», 1922
(Художественная галерея Йельского университета)



Пабло Пикассо «Авиньонские девицы», 1907 (Музей Современного искусства, Нью-Йорк)



Жорж Брак «Мужчина с гитарой», 1911 (Музей современного искусства, Нью-Йорк)



Жорж Брак «Моцарт, Скрипка», 1912 (Музей Метрополитен, Нью-Йорк)



Умберто Боччони «Рассвет над городом», 1910 (Музей Современного искусства, Нью-Йорк)



Умберто Боччони «Динамизм велосипедиста», 1913 (Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк)



Джакомо Балла «Улица света», 1909

Дадаизм, сюрреализм и абстракционизм. Иллюстрации к 2 части
1 главы



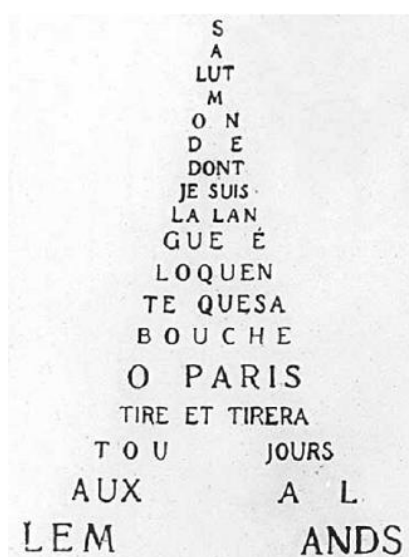
Тео ван Дуйсбург. Плакат с объявлением о вечере дадаистов
(1922 год)



Курт Швиттерс. Коллаж из серии «Мерц»



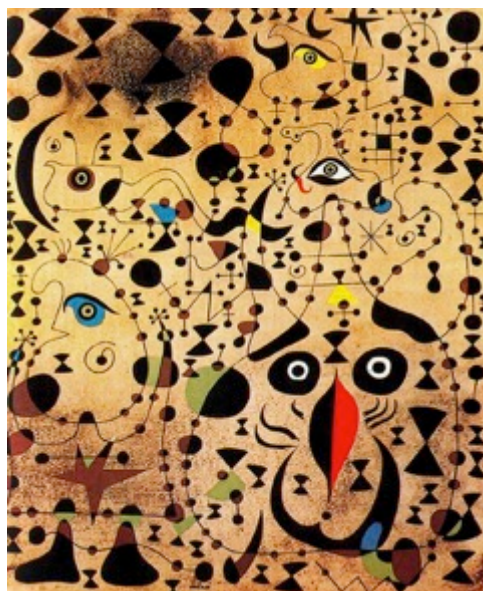
Ханна Хех «Cut with the Kitchen Knife through the Beer-Belly of the Weimar Republic» 1919



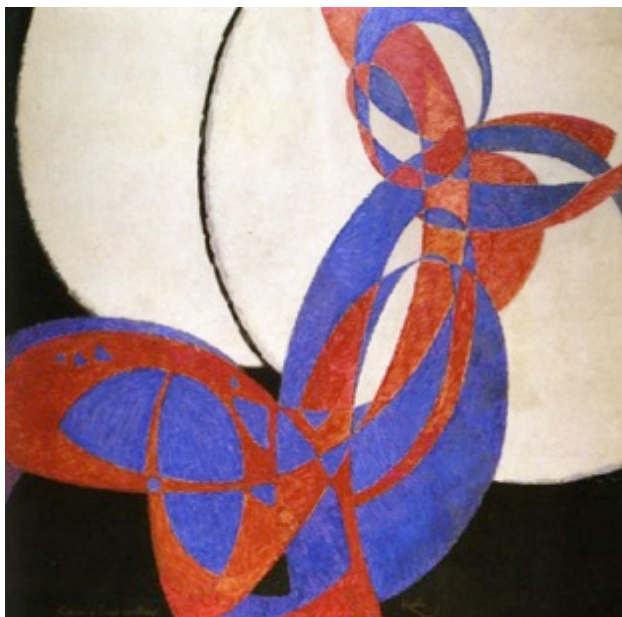
Гийом Аполлинер. Каллиграмма «Эйфелева башня» (1918)



Андре Массон «Автоматический рисунок» (1924)



Хуан Миро «Красивая птица раскрывает неизвестное паре влюбленных» (1941)



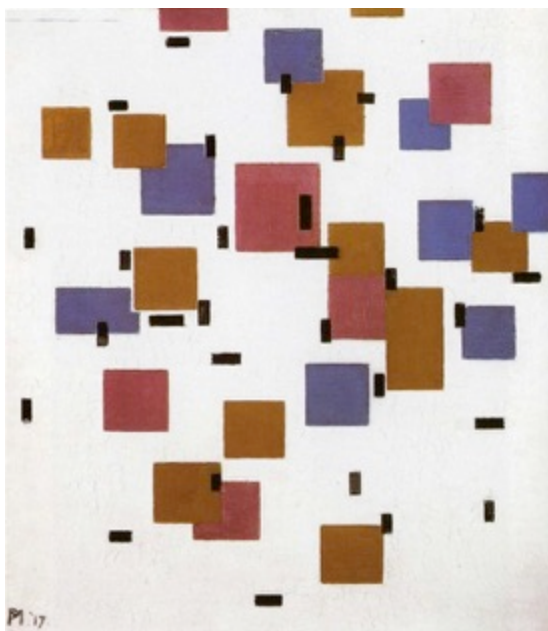
Франтишек Купка «Аморфа. Фуга в двух цветах», 1912
(Народная галерея, Прага)



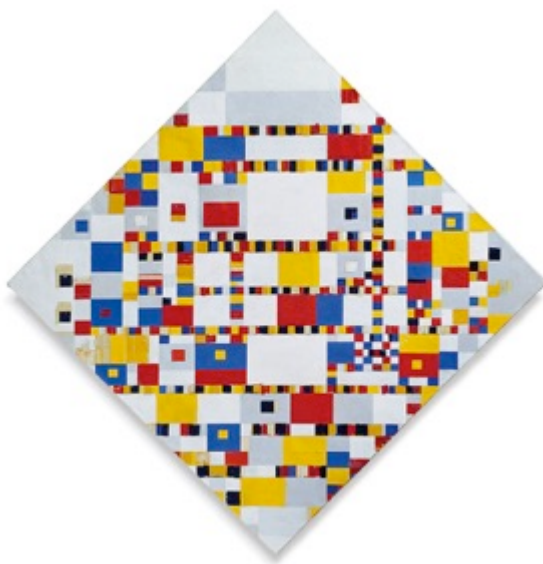
Пит Мондриан «Серое дерево», 1911 (Городской музей, Гаага)



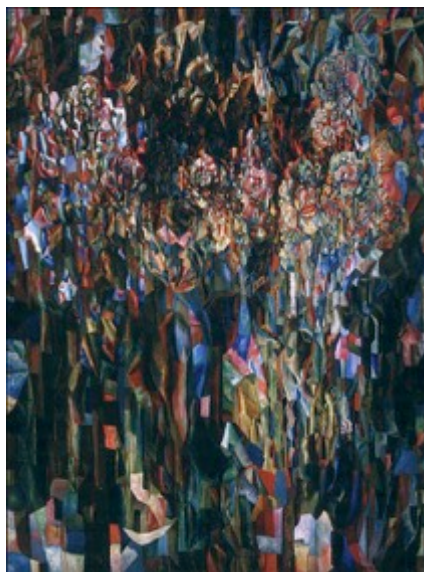
Пит Мондриан «Деревья в цвету», 1912



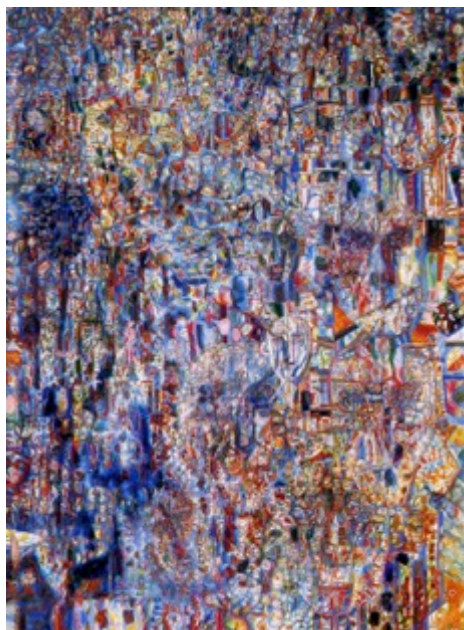
Пит Мондриан «Композиция в цвете А», 1917



Пит Мондриан «Буги-вуги Победы», 1944 (Городской музей, Гаага)



Павел Филонов «Мировой расцвет», 1916



Павел Филонов «Народ», 1930



Павел Филонов «Формула Весны», 1927-1928

Вторая половина XX века (иллюстрации к 3 части 1 главы)
Абстракционизм, Нью-Йоркская школа графики, поп-арт,
японский плакат, «Новая волна», современный графический
дизайн



Джексон Поллок «Галактика», 1947



Джексон Поллок «Номер 5», 1948



Джексон Поллок «Композиция номер 8», 1949



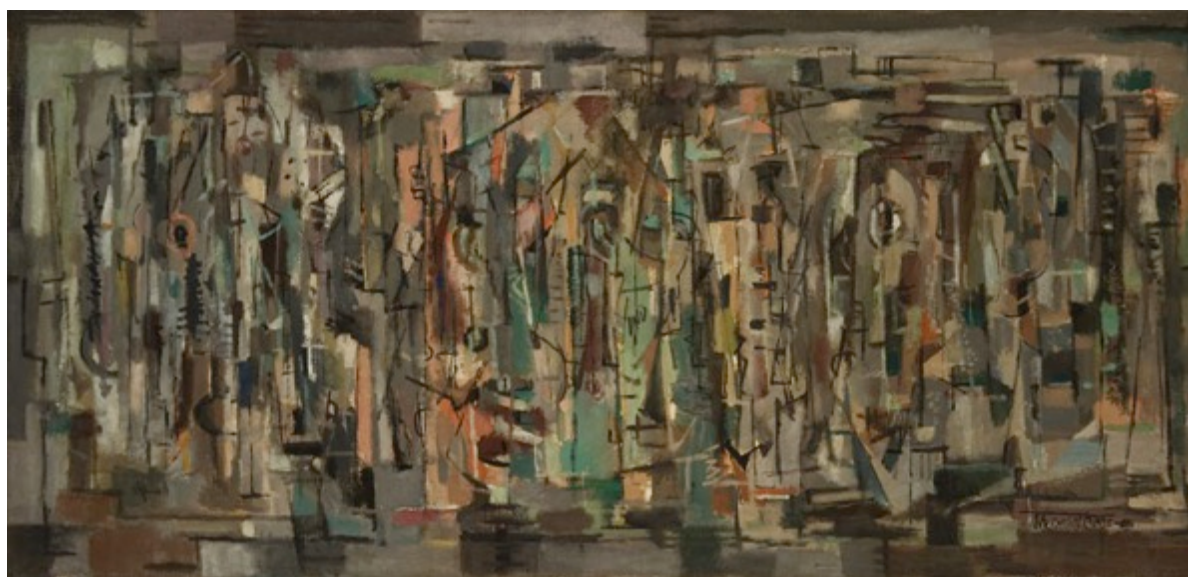
Марк Тоби «Срез Мирового Яйца», 1944



Марк Тоби «Новый День», 1945



Марк Тоби «Гимн», 1954



Норман Льюис «Птицы», 1950



Норман Льюис «Без названия», 1960-64



Норман Льюис

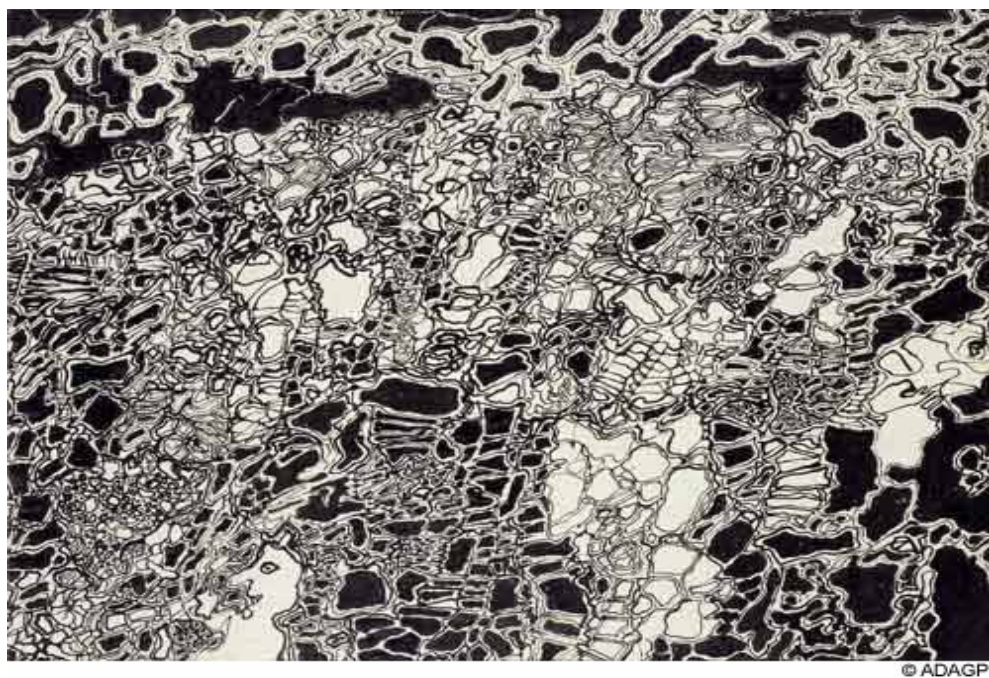
«Собор», 1950



Норман Льюис «Карнавал», 1957

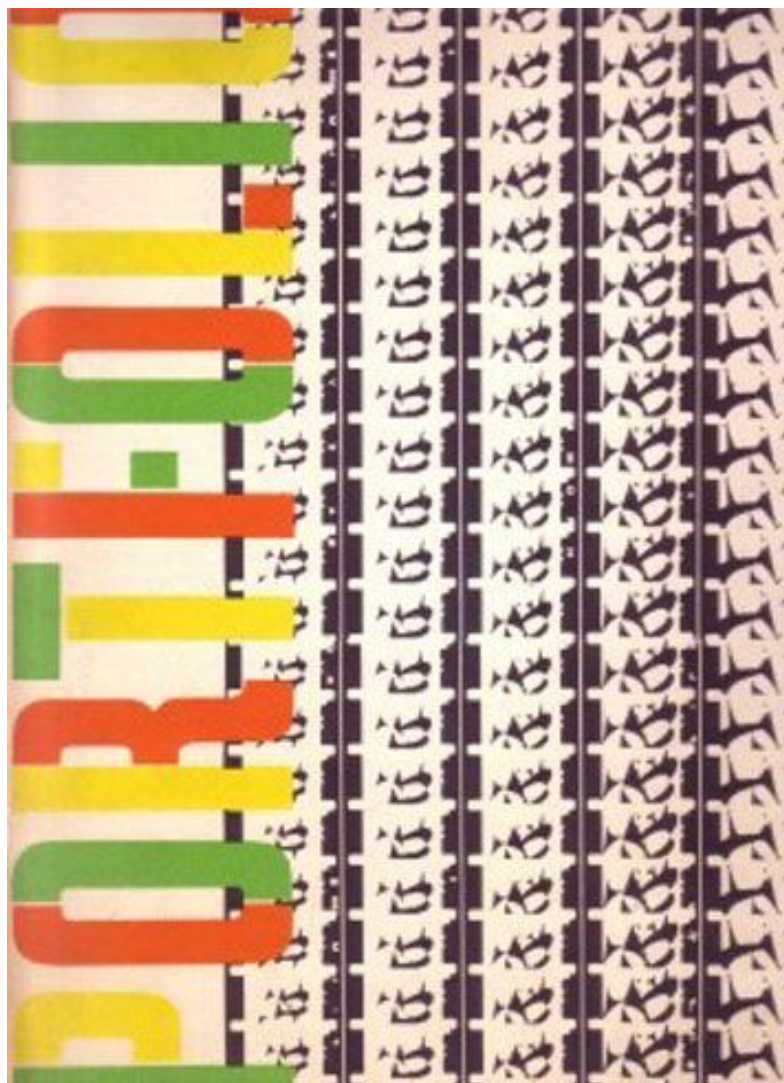


Жан Дюбюффе «Пейзаж», 1952



Жан Дюбюффе «Яркий Метеор», 1952

Микрографика в дизайне (Визуальные аналоги в сфере дизайна)



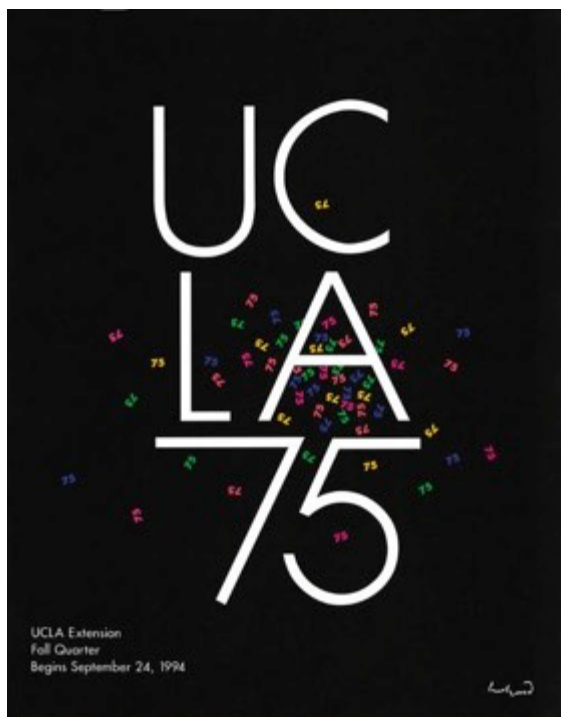
Алексей Бродович, обложка журнала «Портфолио», 1950



Алексей Бродович, обложка журнала Harper's Bazaar, 1952



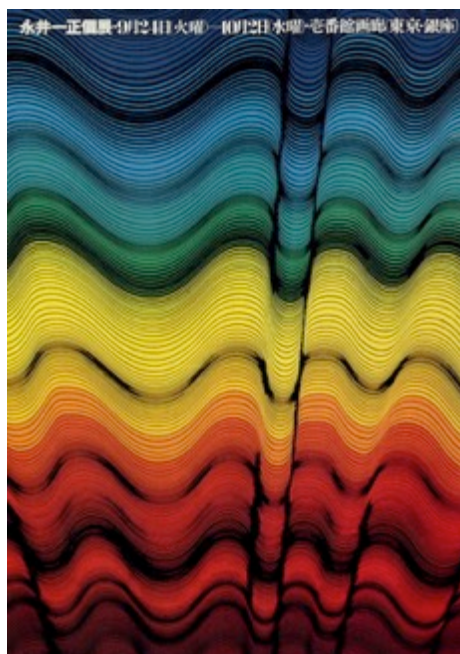
Пол Ренд, реклама IBM



Пол Ренд, плакат для UCLA, 1994



Герберт (Герб) Любалин, плакат «Шрифт Avant Garde»



Казумаса Нагаи, рекламный плакат



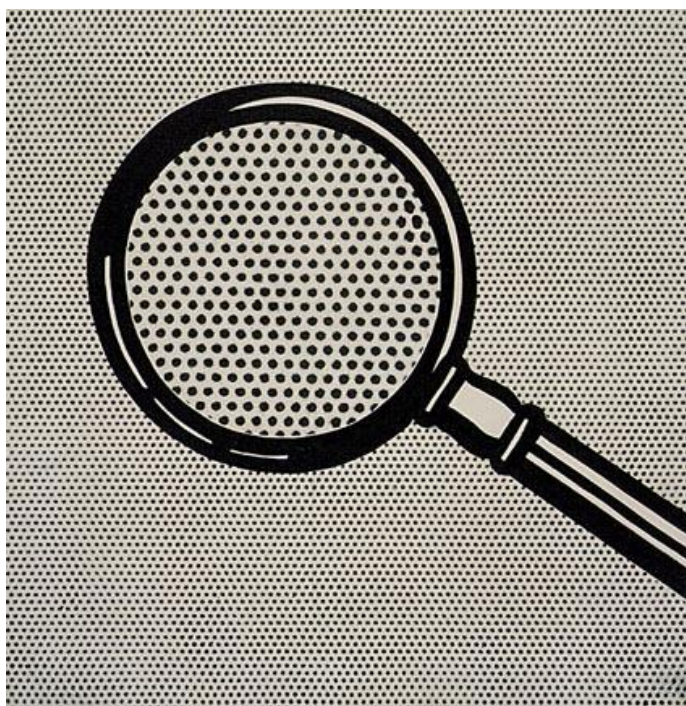
Казумаса Нагаи, рекламный плакат для Asahi



Рюичи Ямасиро, рекламный плакат для Morisawa Co, 1970



Рюичи Ямасиро «Лес» (рекламный плакат для кампании по защите лесов), 1954



Рой Лихтенштейн «Увеличительное стекло», 1965



Рой Лихтенштейн «Спокойная жизнь с ветряной мельницей»,
1974



Энди Уорхол «Банки супа Campbell's», 1962 (Музей Современного Искусства, Нью-Йорк)



Энди Уорхол «Мерилин Диптих», 1962 (Музей Тейт Модерн, Лондон)



Джаспер Джонс «Карта» 1961 (Музей Современного искусства в Нью-Йорке)



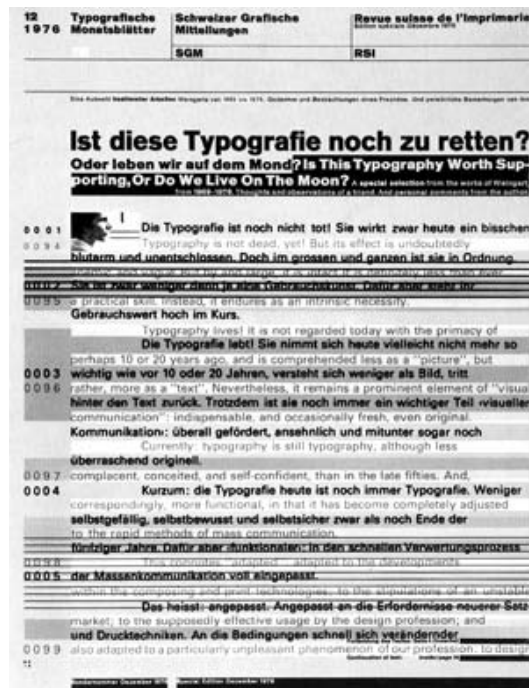
Роберт Раушенберг «Без названия», 1955



Роберт Раушенберг «Без названия», 1963 (Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке)



Роберт Раушенберг «*Mirthday Man [Anagram (A Pun)]*», 1997



Вольфганг Вайнгарт, обложка журнала "Typografische Monatsblätter", 1976



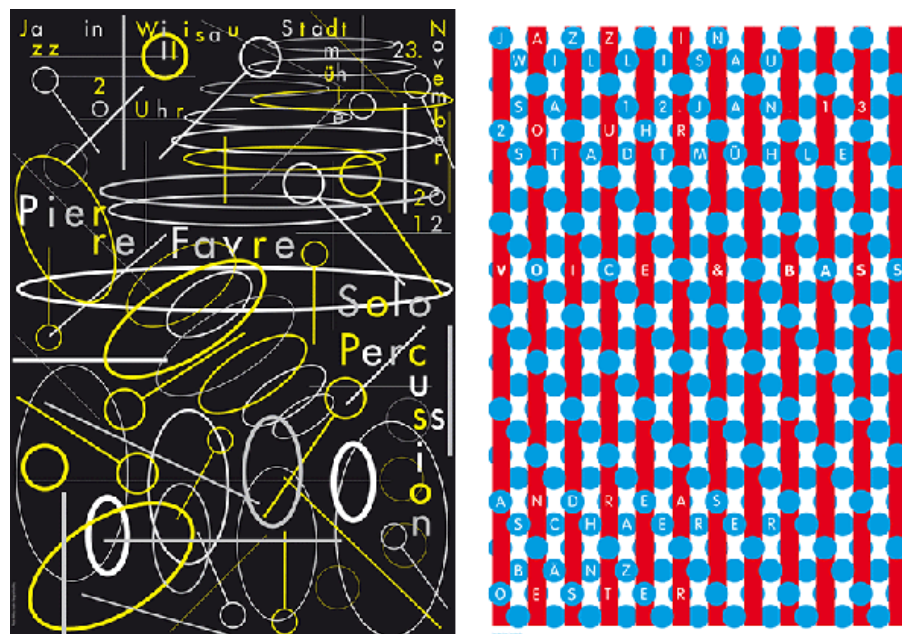
Вольфганг Вайнгарт. Плакат для выставки "Kunstkredit 1976/77", 1977



Эйприл Грейман, обложка для журнала WET, 1979



Эйприл Грейман, плакат для LAICA Fashion Show, 1986



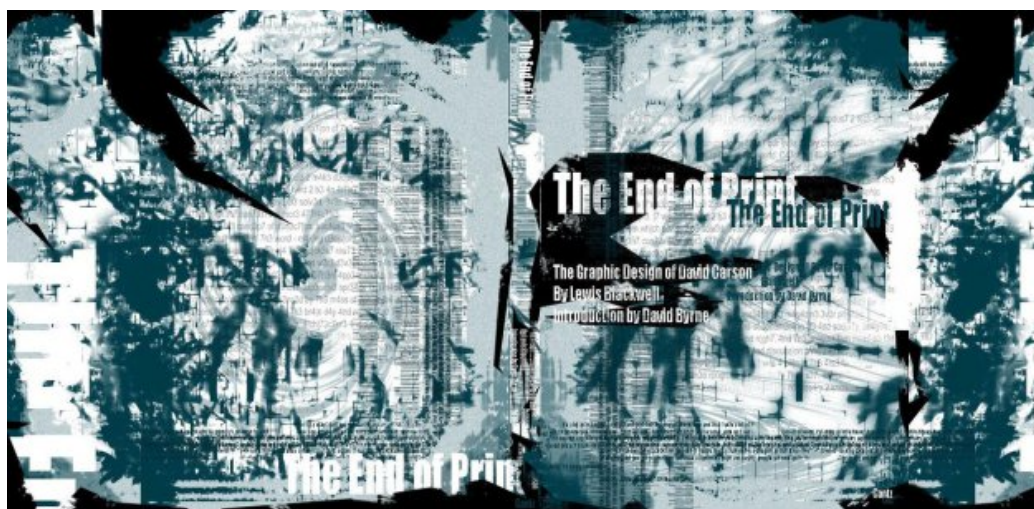
Никлаус Трокслер



Никлаус Трокслер, плакат для джазового фестиваля в Виллисау,
1989



Никлаус Трокслер, рекламный плакат



Дэвид Карсон, End Of Print («Конец печати», обложка книги)

